



العدد
١١٦

ابريل
١٩٩٥

أدب وثقافة

مجلة الثقافة الوطنية الديمقراطية

مختارات من الشاعر الكردي شيركو بويك



بخيت وعديلة وراجى عفوا الخلاق
قصيدة عمر نجم - التغريب في الفن التشكيلي

أدب وفن

مجلة الثقافة الوطنية الديمقراطية
شهرية يصدرها حزب التجمع الوطني الوندوى
أبريل ١٩٩٥

رئيس مجلس الإدارة: **لطفى واكد**

رئيس التحرير: **فريدة النقاش**

مدير التحرير: **حلمى سالم**

سكرتير التحرير: **مجدى حسنين**

مجلس التحرير:

إبراهيم أصلان / صلاح السروى / كمال رمزى /

ماجد يوسف

المستشارون:

د. الطاهر مكي / د. أمينة رشيد / صلاح عيسى

د. عبد العظيم أنيس / د. لطيفة الزيات / ملك عبد العزيز

شارك في هيئة المستشارين الراحل الكبير: د. عبد المحسن طه بدر

شارك في مجلس التحرير الراحل الكبير: محمدرؤميش

أول الكتابة

- المحررة ٥
يا حواري لسه فى سوهاج (شعر) ١٣
عمر نجم ١٣

دراسات فى النقد

- رحيل يوسف خليف ١٦
مستقبل النقد الأدبى ٢٠
جبرا: الكتابة إيمان بالحياة ٣٤
الحلاج: شعرية التصوف ٤٨
التغريب فى التشكيل الحديث ٥٤
هموم الإسلام السياسى ٦٠
نصوص شعر:

ذاكرة النمر

- مريد البرغوثى ٧٢
باب مراکش ٧٤
شيخوخة ٨١
قصص: قلب الشجرة ٨٣
خيرى شلبى ٨٣

■ مشروع.

..... أحمد الخميسي ٨٨

■ في أماكنها ورحيل

..... منتصر القفاش ٩٢

■ تراب ودانتيل

..... إبراهيم قنديل ٩٣

الديوان الصغير:

■ مختارات من قصائد الشاعر الكردي شيركو بيكوس

■ تقديم:

..... طلعت الشايب ٩٧

الحياة الثقافية

■ إدوار الخراط والحساسية الجديدة.

..... د. ماهر شفيق فريد ١١٤

■ ثقافة الرأسمال

..... أشرف شهاب ١٢٢

■ حوار مع عبد القادر الشاوي

..... مجدي حسنين ١٢٨

■ حوار مع الباحث السوري جمال طحان حول الاستبداد وبدائله
عند الكواكبي

..... عبد الوهاب المرعشلي ١٣٥

■ بخيت وعديلة وراجي عفو الخلاق

..... مي التلمساني ١٣٩

■ قراءة في كتب المسرح التجريبي

..... رانيه خلاف ١٤١

■ منمنمات تاريخية أم مسرحية

..... مايسة زكي ١٤٧

■ غراميات صلاح عناني

..... مصطفى المسلماني ١٥٧

■ كلام مثقفين: تذكّار من القدس

..... صلاح عيسى ١٦٠

أدب ونقد

التصميم الأساسى للغلاف للفنان:

محيى الدين الكباد

الرسوم الداخلية للفنانة ميسون صقر

البورتريهات الداخلية للفنان: جودة خليفة

لوحة الغلاف للفنان: صلاح عنانى

أعمال الصف والتوضيب الفنى مؤسسة الأهالى:
سهام العقاد، عزة محمد عز الدين، نعمة محمد على، منى عبد الراضى
مراجعة لغوية: عبد الله السبع،

المراسلات :

مجلة أدب ونقد / ٢٣ شارع عبد الخالق ثروت
«الأهالى» القاهرة / ت ٣٩٢٢٣٠٦

■ الأعمال الواردة إلي المجلة لا ترد لأصحابها .

سواء نشرت أم لم تنشر

أول الكتابة

مرة أخرى يثير الدكتور سيد البحراوى بعض القضايا الجوهرية فى النقد الأدبى تنظيراً وتطبيقاً فى مقالاته عن مستقبل النقد الأدبى فى مصر والتي تأخر نشرها لا لأننا نختلف مع مقولاتها كما يتصور الباحث، ولكن لأننا كنا على مدى الشهور الماضية نحاول التوفيق بين المادة الآتية التي لا يمكن تأجيلها وبين ما يمكن تأجيله، وإننا لممتنون حقاً للكتاب والباحثين والمبدعين الذين يحرصوننا بأعمالهم رغم فقرنا بينما تتوفر لهم منابر كثيرة تطبع بصورة فاخرة وتدفع مكافآت مجزية.

ومرة أخرى سوف أختلف جذرياً مع الدكتور سيد البحراوى ومن حيث المبدأ فى مفهومه عن التبعية الذهنية للغرب أو للنموذج الغربى . فليس هناك فى ظنى ما يسمى بالنموذج الغربى بل هناك نموذج رأسمالي يجد تجسيدا له فى كثير من البلدان غير الغربية. والغرب بهذا المعنى الرأسمالي ليس مكوناً جغرافياً وثقافياً فقط، ولكنه أيضاً مكون تاريخي نشأت فيه الرأسمالية وتبلورت مبكراً ثم امتدت لكل بقاع الدنيا.

ولا تنتمى أى من اليابان أو سنغافورة للغرب، ومع ذلك فإن سمات الثقافة السائدة فيهما هي السمات الرأسمالية التي تهيمن على صعيد العالم شماله وجنوبه وتحل محلها ثقافة جديدة ذات سمات اشتراكية فى مجموعة البلدان التي ما تزال صامدة فى وجه الرأسمالية مثل الصين وكوبا وفيتنام وكوريا.. وما يحدد الطابع العام للثقافة ليس الثقافة ذاتها وإنما الأساس الاجتماعى والاقتصادى السياسى لها.

«إن العالم واحد ومتعدد فى الوقت نفسه علماً بأن المصدر الأساسى للتباين ليس هو اختلاف الثقافات، فالتركيز على هذا الجانب من الواقع يستر مصدره الأساسى وهو اختلاف الواقع فى

هرم الرأسمالية المعولة..»

كما يطرح سمير أمين المسألة.. «فلا بد إذن من مواجهة هذا التحدى الصحيح بشكل مباشر، علما بأن التباين فى المواقع التى تحتلها مختلف الأقطار فى المنظومة العالمية (سواء كانت الشعوب المعنية تختلف ثقافيا أم لا) ينتج بدوره تميزاً اجتماعياً فى داخل كل مجتمع..» كما يؤكد سمير أمين مرة أخرى، وهذا هو بالضبط جوهر الخلاف بين النقاد الاجتماعيين وبين الدكتور سيد البحراوى الذى يصفهم بأنهم «أصبحوا أكثر اتصالاً بالمناهج الأخرى إلى درجة تطغى أحيانا على اجتماعيتهم..»

فالنقاد الاجتماعيون- أى الماركسيون الذين ينطلقون فى عملهم النظرى والتطبيقي حقيقة انقسام المجتمع إلى طبقات متصارعة، وسواء كان هذا المجتمع متخلفاً أو متقدماً فإن الفن يرتبط فيه ارتباطاً وثيقاً ومنظماً بجميع مظاهر الواقع حتى لو كان فنا سرياليا.

ويرى النقاد الاجتماعيون فى المناهج الأخرى الجديدة والجزئية تجليات لأشكال التحول التى حدثت ومازالت تحدث للرأسمالية فى أزمتها العميقة، وتندرج هذه المناهج الأخرى- نقديا- فى المنهج الاجتماعى الذى يتجدد ويتطور مع كل إضافة للعلم فى أى ميدان، ولهذا فهو قابل دائماً وأبدا للحياة والتأثير العميق وقد كان دعائه ومايزالون عرضة لأشكال الاضطهاد والملاحقة والمنع من الكتابة.

ويدرك النقاد الاجتماعيون أن إنتاج العلم الجديد مرتبط جدليا بالقاعدة العلمية الضخمة التى تأسست فى المراكز الرأسمالية المتقدمة، ولا يرون فى "جنسية" هذا العلم عائقاً أمام عالميته وشموله، ولكنهم على عكس البورجوازيين لا يفصلون بين نتائج العلم من جهة والعقل أو المنهج الذى أحدثه من جهة أخرى باسم أى خصوصية.

إن النقد الاجتماعى لأنه تحليلى وتركيبى ونقدى يبدأ من الواقع

الخاص دائماً ليكشف فيه العام لا يمكن وصفه لهذا السبب بالذات بأنه على حد قول الباحث «يخضع لما تفرضه المراكز النقدية المؤثرة في أمريكا وأوروبا على سلطاتنا النقدية ونقادنا التابعين..» كذلك لا يستقيم القول بأن النقاد الآخرين تابعون فهؤلاء نقاد بورجوازيون مهووسون غالباً بمادة تخصصهم الضيق الذي يعزلونه عن كل شيء آخر أى عن المجتمع ، وناقرون من السياسة، وهم ينطلقون فحسب من مناهج ترتبط بهذا التخصص ويتطلعون لرأسمالية المراكز باعتبارها المثل الأعلى فى التقدم، ولا يمتلكون أى مشروع للتجاوز .. لذا كله لا يمكن وصفهم بالتابعين. إنهم فحسب مقتنعون بمناهجهم وعلومهم الجزئية سواء النفسية أو الأنثروبولوجية البنيوية أو التفكيكية، وهم فى أحسن الحالات يصلون إلى صيغة انتقائية تلتقط أداة من هنا وأخرى من هناك، تبدأ أحياناً بالثقافة، وأحياناً أخرى بجزئية من الواقع الاجتماعى.. وهكذا. يمكن أن يكون كل إسهام صحيح جزئياً لكنه عاجز عن إضاءة العالم الكلي أو ما يسمى برؤية العالم ويتحول نقد الأدب والفن إلى تشريع فيسيولوجي بارد فى محاولة للإنتقال بالنقد الأدبى إلى ميدان العلوم الرياضية الدقيقة الخالية من الحياة بسبب التجريد. وقد ارتبطت المناهج الجديدة كلها بالتقدم العلمى فى ميادين شتى باعتباره تقدماً ذا طابع عالمى تقوم الرأسمالية بتفتيته وتجزئته اتساقاً مع الفلسفة الوضعية البشاعة فى بلداننا والبلدان الأكثر تطوراً على السواء وقد اكتسبت هذه الفلسفة مع النزعات البراجماتية العملية المرتبطة بها قوة دفع جديدة، وبث فيها الليبراليون والمحافظون الجدد حياة أنعشتها بعد انهيار التجارب الاشتراكية، وبعد أن كان الإجهاز عليها من قبل الفكر الاشتراكى العلمى قد أدى لنتائج باهرة فى زمن سابق.

ومع ذلك يستطيع أى متابع للإسهامات النقدية النظرية والتطبيقية الجدية للنقاد البورجوازيين أن يلحظ الأثر العميق للمنهج الاجتماعى

عليها، إذ لا يمكن تجنب طابعه العلمى الموضوعى الإنتقادى التكاملى الجبار الذى يمارس نفوذه برغم إنهيار التجارب الاشتراكية، وتجارب الدول الوطنية المستقلة، وإنتقاد الاتجاه الكاسح للعولة الرأسمالية التى تحول الكرة الأرضية إلى سوق، إذ تبقى الاشتراكية هى الإجابة الإنسانية الوحيدة الصالحة رغم كل شئ.. النموذج الآخر إذن ليس نقيض الغرب ولكنه نقيض الرأسمالية.. أى الاشتراكية.

لم تهرب أدب ونقد- على الأقل- من مناقشة قضية التبعية من كل جوانبها، إذ كانت هى التى أفردت مساحة واسعة للدراسة الأولى لسيد البحراوى والمناقشات حولها، وهى الدراسة التى يكرر مقولاتها فى الموضوع المنشور فى هذا العدد. كما أن تقديمية وإستارة المجلة ليست فى حاجة إلى شهادة. وتفتح «أدب ونقد» باب المناقشة حول الموضوع دون أى تعال أو «عدوانية، طبقاً لفردات الباحث. ويخصنا الدكتور «سامى على» أحد التلامذة المخلصين الأكفاء لمصطفى زيور بدراسة له حول «العربية ولغة التصوف: الألفاظ المتضادة المعانى ومفهوم الشعور..»

وهو بحث يبدأ من انتقاد النظرة المركزية الأوروبية التى تنسب لنفسها الحضارة وترد إليها باقى الحضارات، ويدخل فى جدل راق من واقع معرفة عميقة باللغة والحضارة العربية الإسلامية وبالحضارة الأوروبية حول الظاهرة موضوع الدراسة التى يؤكد لها فرويد ويرفضها عالم اللغويات "بنفنيست" الذى يؤكد أن لغة، من حيث وظيفتها الجوهرية، لا بد لها من أن تدل على المدلولات بغير لبس.

ويرى سامى على إن «وجود الأضداد فى اللغة العربية لا يدل على فقر بل على ثراء من القدرة التعبيرية..»

«والمقولات الأساسية التى تندرج تحتها لغة التصوف هى تلك التى توحد بين الذات والموضوع، بين البعيد والقريب، بين الكشف والسر،

وهى عين التضادات التى يوحى بينها مفهوم الأضداد.. فهل يرجع تضاد المعانى إلى اختلاف القبائل العربية فى استخدام اللغة شفوياً؟ إنه الأمر الذى يحتاج لدراسات فرعية كثيرة عن اللغة وتطورها نحواً وبلاغاً.

وبما أن اللغة هى أحد الاهتمامات الرئيسية فى عددنا هذا فإننا نقدم لكم باحثاً شاباً هو "أشرف شهاب" فى أول نشر له يسعى للبرهنة على أن «شيوع أنماط اقتصادية وقيم مادية بعينها فى عصر ما يعكس نفسه بجلاء على لغة البشر فى تلك الفترة..»

وإن كان الباحث يخلط بين النحو والبلاغة دون إدراك للفروق الجوهرية بينهما كعلمين. وفى قراءته للأزمة فى مفهوم التغريب فى الفن التشكلى المصرى الحديث يدعونا الفنان التشكلى والناقد أحمد فؤاد سليم للتأمل فى لغتنا العربية ذاتها «لنقيس نسيجها، ولها مالها من بنيات الصوت وعلاماته ولحنه وعلمه ونحوه ما قد يدعو على العكوف العصابى على قديمها، بينما تلك اللغة العربية ذاتها قد عركت التغريب حتى توحد فى صميم نصوصها.. إنه يناقش فى العمق قضية الخصوصية، ويتساءل كيف لنا أن نفلت من سياق العصر «ونتمحور على القديم لقدمه.. أولسنا بذلك نهرب هرباً من إمكان تفردنا..»

ونحن نطرح هذا الموضوع الذى يرتبط بوشائج عميقة مع موضوع التبعية الذهنية لمناقشة أوسع وندعو الفنانين والنقاد للتداول.

ويضم العدد حوارين أحدهما مع الروائى والناقد المغربى عبد القادر الشاوى الذى يحذر من حداثة زائفة خارج السياق ويحكى لنا تجربته مع الكمبيوتر والسجن، فيشدنا شداً للحوار الآخر مع الباحث السورى "محمد جمال طحان" الذى حقق الأعمال الكاملة للكواكبي، وأصدر كتابه عن «الاستبداد وبدائله فى فكر الكواكبي»، أولسنا ندخل إلى عصر الكمبيوتر والأقمار الصناعية وقد اتسعت مساحة الاستبداد والتسلط فى الوطن العربى وأصبح قمع الفكر والحركة الحرة للجماهير حرفة يتفنن البعض على امتداد الوطن

العربي في إتقانها، بالرغم من الواجهة العصرية الشكلية. يبدأ نفى الحركة الحرة للشعب بنفى حرية الفكر والاجتهاد والتعددية وحبس الكل في واحد وسحق روح الانتقاد والجدل. وتقدم لنا النقادة المسرحية المجتهدة "مايسة زكى" في قراءتها العميقة والمدهشة لواحد من أفضل العروض التي قدمها المسرح المصرى عبر السنوات العشر الماضية وهو «منمنمات تاريخية» لسعد الله ونوس من إخراج عصام السيد متسائلة:

- هل بدأ سقوط دمشق في أيدي التتار عندما أحرقت الكتب ونفى الجدل... وترتبط بذلك بين مفهوم القدر ومفهوم حركة التاريخ اللذين يتداخلان ويتصارعان عندما يكون النص الألبى أو العرض المسرحى معنياً بمرحلة تاريخية معروفة تفصيلها ونتائج أحداثها الكبرى، فإذا كان الماضى محتماً وخارجاً عن إرادتنا، فهل يحدد القدر أو قوانين الحتمية التاريخية مسار مستقبل البشر وتفاصيل حياتهم الصغيرة؟

ولكن علنا نتذكر نحن الذين نؤمن بقدرة الناس على صنع مصيرهم والسيطرة عليه أن مفهوم القدر ينتمى للفكر الدينى بينما تنتمى قوانين الحتمية التاريخية للفكر المادى الواقعى الذى يرى أن المستقبل ليس مخطوطاً فى لوح ولكنه مفتوح للإمكانات الهائلة التى يحددها فى نهاية المطاف صراع البشر وفاعليتهم ولكن العرض الذى يحيل إلى الهزيمة العربية الشاملة فى الحاضر مستلهماً هزيمة ماحقة فى الماضى لابد أن يفضى بمتفرجه إلى إجراء هذا التطابق بين القدر والحتمية التاريخية، والروح النقدى وحده قادر على فض الاشتباك بين المفهومين والحقلين الدلائلين لهما، مستعيداً القدرة الهائلة للشيخ جمال الدين الشرائجى الذى دعا فى أول العرض للإجتهد فكان مصيره السجن، ثم ناشد الأمير أزدار صاحب القلعة الذى رفض الاستسلام للتتار وقاوم حتى النهاية- ناشده أن يطلق سراحه ليحارب معه فرفض خوفاً من الحرج، وحين دخل تيمورلنك دمشق منتصراً وعرف بأمر الشرائجى

أمر بصلبه حتى الموت.. إتفق جميع الحكام إذن على محاصرة روح النقد ووثدها فكان السقوط الفاجع والغروب الشامل على حد تعبير "بن خلدون" فهل ينطبق على هذا العرض الجميل الشائك الذى تتعدد مستويات قراءاته قول بن خلدون «فى هذا الغروب الشامل قد تكون قبسة الضوء الوحيدة هى وصف الغروب والشهادة عليه..»

وهل يقدم «سعد الله ونوس» شهادته على غروب مشابه بينما يستنهض المخرج روح الجهاد والمقاومة بتأطيره لشخصية الشيخ الناذلى الذى سعى للإستشهاد فى مواجهة التتار بنفس القوة والحزم اللتان أمر بهما بحرق كتب "الشرائع"؟

إن روعة القراءة التى تقدمها "مايسة" لاتضاهيها سنوى روعة العرض الذى يحتاج للتعرف على مستوياته العميقة وهو يدعونا بإلصاح لمقارنته بنص مسرحى من أهم نصوص المسرح العربى المعاصر هو باب الفتوح للراحل «محمود دياب» أما الصديقة الناقدة القصاصة إعتدال عثمان فتقدم لنا دراستها البنيوية لرواية "البحث عن وليد مسعود" للروائى الراحل "جبرا إبراهيم جبرا" وهى واحدة من كلاسيكيات الرواية العربية التى ستبقى مادة للدراسة والإستكشاف لزمّن طويل وهى تجيب بعمق على سؤال طرحته: لماذا تكون الكتابة فعلا وإيماناً بالحياة ونفياً للنّاس "وترد الناقدة" «الإجابة تعود بنا إلى بداية هذه القراءة؛ العين تسمع، والأذن ترى والذهن يتفتح على زحم كثيف حين يستحضر فنّانٌ قدير صور الجمال، أو حتى القبح الجميل المكنون فى ذهنه ووجدانه ويجسدها فى عمل فنى مشع تتخلق الموجودات فى ضوئه الباهر من جديد..» وهى إجابة تغرينا بدراسة لقضايا الإبداع الرئيسة، والولوج إلى فلسفة الجمال وعلمه من أبواب النقد التطبيقى.

وفى الديوان الصغير مختارات للشاعر الكردي "شيكو بيكه" س انتقاها وقدمها لنا الناقدة "طلعت الشايب" وهو يستجيب أخيراً لطلبنا القديم إليه بالتعاون معنا ويشرفنا أن تكون هذه هى البداية

التي نرجوها فاتحة تواصل يدوم.
ونحن نشكر الشايب مرة أخرى لأنه يسد نقصاً هائلاً في
اهتماماتنا، ففي ظل تفجر القضية الكردية على كل الجبهات لا
يعرف الكثيرون شيئاً عن أدب هذا الشعب ولغته، بل وعن هذه
القومية العزيزة إلى قلوب العرب كما قال عنها أستاذنا أحمد بهاء
الدين شفاه الله، وأكثرنا لا يعرف أن صلاح الدين الأيوبي محرر
القدس من الغزو الصليبي كان كردياً وفي قصيدته القصيرة
"سجون" يقول الشاعر تأملوا في نجمة داود، ستة سجون مثلثة في
وسطها قمر أم عريية موشع بالسواد.. تأملوا.
وسوف نحرص أن تكون هذه المختارات مجرد بداية للإهتمام
بالأدب والفكر الكردي.

وفي قصته "مشروع" يقدم لنا الصديق الباحث والناقد أحمد
الخميسي وجهه الإبداعي الجميل الكاشف والساخر بهدوء وبراءة
عميقة وعندما ننتهي من قراءتها سوف نتساءل:
- هل حقاً لم يفتنا شيء أم أنه قد فاتنا كل شيء في ساعة الغروب
هذه؟ وهل ما فات هو فقط قطار الزواج أم قطار الحياة.. أم قطار
العصر؟

وهل بوسعنا أن نكف عن التسعى للتواصل الحق رغم كل ما حل
بنا.. وما يحل بنا.. وماذا يا ترى سوف نقول لنا قدتنا الحبيبة
"مايسة زكي" التي فقدت وفقدنا معها رفيق عمرها وصديقنا
الشاعر "عمر نجم" بضربة عبثية لموت غادر حل قبل الأوان في
الزمن الكئيب.. هل ستكون حرارة حبنا لها ولوعتنا قادرة على
طرده الوحشة ومحاصرة الألم ونحن نعزيها ونعزي أنفسنا.. فلا
نعرف ماذا نقول.
وداعاً أيها الشاعر الجميل "عمر نجم"

المحبرة

يا حوارى لسه فى سوهاج

شعر

عمر نجم

- يا هلترى يقدر
ولا مايقدرشى؟-
إن الزمان النيل
رقح ومارجعشى
أنا مهجتى يافا
يا صحبتى المطايرد
والمشنقه اتدصبت
قبلن سلام مدريد
يا حوارى لسه فى سوهاج
بتلعب الأولى
ويتفقس القوله
اكتملت الرصه
على موائد بتعرف تحبك الرقصه
ويتستبيح دمي
دمى أنا الحصه
فى قصه دايماً كئيبه
ما اكثبك قصه!!

المشنقه منفى

إن نمت.. مأ بانامشى
وإن قمت... ما باقومشى
إن قمتْ باتدحرج
والقلب يترجرج
استنى ولا امشى؟
امشى واقول مضبوط
مضبوط لكن أعوج
رجلى شايلانى
ولا بقيت أعرج؟
أعرج وعكازى
فى الأصل مهمازى
وربنا يجازى
كل اللى علمنى
ازاى أحب الوطن
وأعشق ولا اخونشى

أنا مهجتى يافا
والقدس مرضعتى
يشهد على النيل

أدب ولاد



المشقة منفى

ويا نخل لو تنحنى.. تبقى إنت مش
نخل
ولا تبقى إنت الذى.. عاشقه ومن
داخلى
نخّ الجبل فى السد.. والتمر ما نخّ لى
أنا اللى واخذ سباطك ضلّه وأخ لى.
أمانه لا تنحنى يا بوجذع يا فاوى
م القدس فر الحمام
وحدايات السلام.. بيضها فرخ لى
يا نخل لا تنحنى.. يانا نخل هل
تنحنى؟!

وكل حانه ف أوروبا
سكرانه تتشفى
مطرح ما خرجوا
يعودوا. يخرجوا تانى
الأندلس يا فاه.. وأسبانيا قتلانى
أفراحهم كل ما تنتهى تبدأ بأحزاني
أفراحهم كل ما تنتهى.. بتزيد
ما تستكفى
جرحى بوسع الكون
والنزف مالى العيون
شايقه ومش شايقه
لا الرعشه هزتنا أو زامت الشقة
والكل وحدانى
من يوم خروج أبو ذر
وكشف عورة عمرو.. مالت الكفة

کراسات

يوسف خليل الإنسان، والباحث، والمبدع

د. الطاهر مكي

يحاولون تغيير وضعهم الاجتماعي فلا يستطيعون، لأنه فرض عليهم. فتمردوا بطريقة سلبية، واتخذوا لهم شعاراً: «الغزو والإغارة للسلب والنهب». وكان وراء الظاهرة طبيعة العصر نفسه الذي نشأت فيه، فقد ازدهر النشاط التجاري، وأدى هذا إلى تضخم الثروة وتركيزها في أيدي قليل من أهلها، في مجتمع لا يعرف نظام الضمرائب، مما أحدث لونا قاسيا من الخلل الاقتصادي، والتفكك الاجتماعي، ودفع بكثير من الفقراء والمعدمين إلى الهرب إلى الصحراء، وتكوين هذه العصابات من المشقة التي سوف تحمل اسم شعراء الصعاليك.

لأنهم فقراء، وتأثروا على المجتمع، لم يحف بهم أحد، فجاء شعراء قليلين، وروايتهم مضطربة، وكان جديداً في أيامه، يعكس حالة قتاليته الاجتماعية، فقرا ومغامرة، وترقباً، وتوعداً وتهديداً للأعداء، وأسلحة وكرا وفرا. وفي الجانب الفني نأت بهم حياتهم القلقة عن

ينتمى إلى بيت علم، فقد كان أبوه عالماً زهرياً، وترك هذا في سلوكه وحياته وثقافته أثراً عميقة ظلت متمكنة من نفسه حتى آخر يوم في حياته. كان وديعاً رقيقاً، حياً متحفظاً، خفيض الصوت، يعني بنفسه، ويدقق في اختيار صحبه، ويتجنب الصراعات مهما كان لونها: أدبية أو سياسية، فكانت حركته في المجتمع ونيدة هادئة، وخصومه قلة أو لا يوجدون، وأصدقائه الحقيقيون كذلك.

وقد صنعت منه دراسته على هؤلاء الأعلام، إلى جانب نشأته الأسرية، متمكناً من التراث العربي الأصيل بلا حدود، فاختره مجالا لتخصصه في دراساته العالية، فكان يحثه الأول في الماجستير عن «الشعراء الصعاليك» بإشراف الأستاذ أحمد الشايب وكان الموضوع جديداً مادة واتجاهاً وتناولاً.

فالصعاليك هم الشعراء الفقراء في أدينا العربي، جاهلياً وأمويماً، بدأوا كذلك، وظلوا في هذا النطاق طوال حياتهم،

وأمضى سنواته في قسم اللغة العربية في كلية الآداب، في جامعة فؤاد الأول (جامعة القاهرة الآن) في أزهى أيامه، في العقد الخامس من هذا القرن، حيث يذخر بكوكبة من علماء العربية وآدابها في شتى جوانبها، وكان من بين أساتذته: طه حسين، وأحمد أمين، وأحمد الشايب، وأمين الخولي، ومصطفى السقا، وعبد الوهاب عزام، ومراد كامل، وعبد الوهاب حمودة، وإبراهيم مصطفى، وآخرون، وكل فرد من هؤلاء قمة في تخصصه.

الراحة والاطمئنان، فلم يبدعوا قصائد طويلا، وإنما هي المقطعات، يقولونها عجلين، وشغلتهم حياتهم عن الغزل، فلا تعرفه مقدمات قصائدهم، وتحلوا من الشخصية القبلية، فلم يعودوا يعبرون عن مجتمعهم وقد تخلى عنهم.

وإنما عن ذاتهم أفرادا. وكانوا أول من ابتدع الشعر القصصى، وليس امرئ القيس، الذي تأثر بهم في فنه هذا.

بهذه الدراسة فتح الدكتور يوسف خليف طريقا جديدا، لم يكن ممهدا ولا مالوفا على أيامه، وكان تناوله لها، رغم سنى شبابه إذ ذاك، جيدا وجادا، وإن كان منهجه لا يلقى إلا بعض الضوء على هذا الصراع الاجتماعى، كان الأمر فى حاجة إلى من يتعمق فى الواقع الاقتصادى للمجتمع لهؤلاء الشعراء الثائرين، لأن دراستهم على هذا النحو تلقى ضوءا كاشفا على عدد من الظواهر حولنا، وإن اتخذت مجالها فى غير الشعر.

وكانت رسالته للدكتوراه عن «حياة الشعر فى الكوفة إلى نهاية القرن الثانى للهجرة»، وأعدّها تحت إشراف العالم الجليل الأستاذ الدكتور شوقي ضيف، لأن الأستاذ أحمد إشبائى نقل بعد قيام الثورة إلى كلية دار العلوم، ذلك أن ثورة ٢٣ يولية وجدت كلية الآداب تضطرم بالوان عنيفة من

الصراعات بين الأساتذة، مما أوشك أن يفسد دورها، وكان يغذى هذه الصراعات بعض الأجانب الذين يعملون فيها من جانب والقصر الملكى، والأحزاب من جانب آخر، فأصدر وزير المعارف يومها، وكان الرئيس الأعلى للجامعة، قرارا يوقف العمل باللوائح الجامعية فيها، غزل العميد، وجمّد مجلس الكلية، وعين الدكتور محمد عوض محمد الأستاذ بها مديرا لها، ومنحه سلطات مطلقة فى إعادة تنظيمها، وكان الدكتور عوض يتميز بالنزاهة والصرامة والانضباط، وفى الحال أصدر قرارا بنقل عدد كبير من الأساتذة أطراف النزاع، فنقل من قسم اللغة العربية أحمد للشايب إلى دار العلوم، وأمّن الخولى إلى إدارة الثقافة فى وزارة المعارف (عين من بعد) مديرا لدار الكتب، وعلى عبد الوافى الأستاذ بقسم الفلسفة، وفؤاد حسنين أستاذ اللغات السامية إلى دار العلوم ولكن هذين الأخيرين رفضا مبدأ نقل الأستاذ الجامعى واستقالا، ونقل آخرين إلى جهات أخرى، وكان طه حسين وأحمد أمين يدرسان فى الكلية وهما خراجها. جاءت دراسة الدكتور خليف فى رسالته للدكتوراه حظوة أفضل، جدة وعمقا ومنهجية، وإن سار هنا، كما فى الماجستير، بخطى وثيدة، يقدم رجلا ويؤخر أخرى، لاجمود

والثورة، يجل التراث دون أن يعيده، وكان الجديد فى الدراسة أنه حاول أن يربط الشعر بالحياة، موضحا ما بينهما من علاقة جدلية، فالنص صدى البيئة التى يعيش فيها، يتأثر بها ويؤثر فيها فى الوقت نفسه، ولا يمكن أن يدرس هذا الشعر دون معرفة بالبيئة التى ازدهر فيها، وما كان يعتمل بين جوانبها من تيارات مختلفة اجتماعية وسياسية، ونأتى بدراسته عن المنهج الذى كان سائدا فى تلك الفترة وجاء به حسن العدل من ألمانيا فى أواخر القرن الماضى، من تقسيم الأدب إلى عصور سياسية، وإنما درس الشعر على أساس صلة الشاعر بنفسه بجوانب الحياة المختلفة، وتأثيره وتأثره بتياراتها المتباينة سلبا وإيجابا، وقد أدرك مبكرا دور المستشرقين فى دراسة الأدب العربى، خاصة، وقيمة بحق، قدورهم بيجى مفيدا حين تتصل دراساتهم بالمنهج، وبالحياة نفسها، وبالتاريخ، مما عماده الأرقام والتواريخ والموازنة، واستنطاق الوثائق، وترتيب الأحداث فى شكل مقدمات تنتهى بنا إلى نتائج مقبولة، أما حين يتجاوزون الموضوعات العلمية إلى الجوانب الفنية التى يلعب فيها التذوق دورا هاما وقلما يفعلون، فنأدرا ما يصلون إلى نتائج ذات بال، أو تضيف إلى معارف الدارس العربى أى جديد.

وكانت دراسته عن "ذو الرمة" شاعر الحب والصحراء» ثمرة جيدة، لمعيشة طويلة للشعر العربي في عصوره الأولى، فقد أن أن يخص بها شاعر بدوي ولد في الصحراء، وأمضى عمره بين فيافيها، وفنن بها جمالاً، ووهبها فنه، وجعل من شعره أروع معرض لما عرف الشعر العربي لها من لوحات.

وفي دراسته هذه تقف المرأة في الجانب المقابل للصحراء، تضيء له طرقها، وتؤنس فيها وحشته، وتشاركه صراعا في التغلب على قسوتها، ففنى لها أجمل قصائد حبه - وإن شئت - أروع قصائد الحب الجميل في الشعر العربي كله، وهكذا جعل الباحث حياة ذي الرمة قسمة عادلة بين الحب والصحراء، وإن جارت الصحراء على الحب بعض الجور، فذهبت بالقدر الأوفى. ودراسة ذي الرمة شاعرا ليست بالأمر الهين، فأخياره شاعرا ضامتا، وإبداعه شعرا يجرى في لغة تغلب عليها قساوة البداية، فلا يسيغها أبناء الحاضرة إلا بعد تأمل، أو حين يفك لهم دارس مغالفا، وهذا ما فعله الدكتور يوسف خليل. جمع مانتاثر من أخبار الشاعر فاقام له حياة وأوضاع ما وجد من شعره فبين محاور همومه، وأزاح الستار عن مكامن الجمال في قوله، فبسط خصائصه الفنية،

وهكذا استوت دراسة ذي الرمة كاملة لأول مرة، وإن لم تغلق الحساب بعسدها لمزيد من الدراسات، وكانت هذه الدراسة الجيدة وثيقته الأولى التي تقدم بها للترقية إلى درجة أستاذ، وكانت الدعامة التي اتكأت عليها لجنة جائزة الملك فيصل بعد ذلك بسنوات، لتمنحه جائزتها في الأدب قسمة مع آخر.

يقوم منهج الدكتور يوسف خليل في هذه الدراسة على مواجهة موضوعه متمكنا من مصادره، دون أن يقيد نفسه بمعطيات القدماء، يقف عندها ويكررها ويتركها تؤثر عليه وتعمل اجتهاده، ودون أيضاً أن تخدشه المناهج الحديثة، فالكثير منها مستعار من آداب أخرى أجنبية، لها بلاغتها وأجواؤها، ولم تثبت الممارسة عندها صلاحيتها كلاً لتطبيق على الأدب العربي منهجا، وجعلها ترجمات سيئة تحول عجمة المترجمين دون الوصول إلى أفكارها بوضوح، ولكنه أيضاً لا يهمل تعصبا أية فائدة يمكن أن يجدها فيها، وتعينه على فهم مغاليق النصوص التي يدرسها، أو تيسر له تفسير الظواهر التي تعترضه، ويحول رد النتائج التي يجدها إلى أصولها، وإلى القوانين التي تحكمها.

وهذا المنهج ربما يشاركه فيه

آخرون، ولكنه تميز بين قلة تلتقى معه بهذا الأسلوب النثرى الرائع الذي يعرض من خلاله آراءه وأفكاره، فانت معه لتفيد علماً فحسب، وإنما تستمتع بأدب نثرى جميل، تفتقده عند كثرة من كتاب هذه الأيام. ولعمري كيف يتصدى لدراسة الأدب نقداً أو تاريخاً من ليس أدبياً، وعاجزاً عن التعبير الجميل عما يريد أن يقول، لكن من الحق أيضاً، أنه كان يسرف على نفسه أحيانا في هذا الأسلوب، فتجىء بعض سطوره إنشاءً مملا يبدو كما لو كان مقصوداً لذاته، وهو إسراف. تفسره طبيعته مبدعا.

تلك هي المعالم الشامخة في عمل الدكتور يوسف خليل، باحثاً: الشعراء الصعاليك، وحياة الشعر في الكوفة، ذو الرمة شاعر الحب والصحراء، وهي التي ستهبى له، حتى إن تجاوزها الآخرون فيما بعد، لأنها نقطة البدء والإطلاق، وتبقى دراسات أخرى تفرضا طبيعته العمل في الجامعة، مذكرات في الأدب الجاهلي، أو الأموي، أو العباسي، لاتعدو أن تكون مذكرات تعين الطلاب على تجاوز الامتحان، وأحسب أن طبعها سوف يتوقف برحيله عنا، ومثلها كتيب موجز في سلسلة أقرأ التي تصدرها دار المعارف بالقاهرة عن «الحب المثالي عند العرب»، وأراه فئاتا من دراساته

السابقة، صاغه في أسلوب نثرى جميل، وفيما عدا التعة به، فهو في مستواه مأ يتفق وطبيعة السلسلة نفسها، لأنها تنجبه إلى عامة المثقفين.

* * *

لم يكن يوسف خليف باحسا جامعيا فحسب، وإنما كان شاعرا رقيقا، وصدرت الطبعة الأولى لديوانه الأول «نداء القمم» عن دار الكاتب العربى للطباعة والنشر عام ١٣٨٧ هـ = ١٩٦٧ م، وهو يضم أشعاره، أو بعضها إن شئت الدقة، تلك التى قالها فى مرحلة الصبا والشباب، والمؤكد أن بعضا من أشعار هذه الفترة لم يضمه إلى هذه المجموعة، وأن أشعارا كثيرة قالها من بعد تنتظر من يجمعها فى ديوان، ولعل أسرته تقوم بهذا العمل بعون من تلاميذه وهم كثيرون.

قصائد الديوان كلها عمودية، وهو يصدر فى ذلك عن طبع ومذهب، أما الطبع فلأن فنانا غذاؤه الشعر العربى فى أروع أيامه، لا يمكن، ولا يتأتى له، أن يتحرر من إسهاره إعجابا وتشلا، فإذا شدا فإنما يسير على خطى أساتذته، هؤلاء الشعراء الأقدمين.

ومذهبها لأن الدكتور يوسف خليف شب فى وسط محافظ، فى البيت وفى الكلية، وكل أساتذته محافظون فيما يتصل بالتراث،

لا أستثنى منهم أحدا، ولاطه حسين، فجاء على شاكلتهم، وهو يقرر فى المقدمة:

«منذ البداية لا أريد أن أقف موقف القصيدة من هذه المحاولات، فأنا لست من خصوم الجديد، ولا أنا من أنصار القديم، بل أنا مؤمن بسنة التطور فى الأدب والفن إيمانى بها فى كل جانب من جوانب الحياة، ولكنى مؤمن - قبل كل شىء - بأن التطور فى الأدب والفن خاصة لا يمكن أن يكون كقرا بكل القيم الموروثة، أو تنكراً لكل القوامات الثابتة التى اكتسبت - عبر طريق الزمن الطويل - صفة الخلود والبقاء».

وقد حاول الشعر الحر، ولكن المحاولة أفضت بانه تجربة غريبة عن شعرنا العربى، وأن هذا الشعر ليس فى حاجة إلى أن نستعير له هذا الإطار الأجنبى الذى تبدو الصورة الفنية فى داخله قلقة منكرة، «وفى ظنى أن هذه التجربة (تجربة الشعر الحر والكلام له) لن تستمر وأن هذا التيسر لن يطول، وأن القسافة الضالة ستعود إلى الطريق السوى لتواصل رحلتها مع ركب الشعر الماضى فى طريقه رغم كل شىء».

ومع ذلك فهو يرى أن هذه المحاولة يمكن أن تفيد فى مجالات أخرى غير مجال الشعر الغنائى، لأن طبيعتها تجعلها صالحة للشعر القصصى أو

الشعر التمثيلى، حيث تختفى مقومات الشعر الغنائية، وهو الرأى الذى انتهت إليه نازل الملكة، رائدة الشعر الحر، فى آخر دراساتها.

تدور قصائد الديوان فنيا فى إطار القصيدة أو المقطوعة، تاركا فكرة القصيدة هى التى تفرض قالبها، والجانب الأكبر من القصائد غزلية رومانسية، لاتحدد فيها صفة من تتوجه إليه، ربما كان يقصد واحدة بعينها، ولكن ظروفه أستاذًا لاتمكنه حتى من التطيع، وربما كان مستشارا بالجمال الإنسانى نفسه، يتأثر به، ويغنى فى رياضته، دون أن يعبر عن حب حقيقى متكافئ الأطراف قبولًا، وفيه قليل من القصائد الواقعية، وبعض منها تجاوز به همومه الشخصية إلى هموم عامة، جاء بها فى إطار رمزى (ألم أقل لك إنه يفضل أن ينأى عن أى صراع) كما فى قصائد جزيرة الصرية، ومواكب النور، ويقظة النيل وغيرها.

وتسبق الديوان مقدمة جيدة، يوضح فيها مذهب فى الشعر، وموقفه من الشعر الحر، ورأيه فى الصورة التى يمكن أن يبنى عليها التجديد، وهو فى الحالين، معارضا أو مؤيدا، يلقي برأيه واضحا هادئا، دون عصبية أو توتر، والوضوح والهدوء هما مفتاح شخصيته، طابع حياته. يرحمه الله

مستقبل النقد الأدبي ومقوماته في مصر

نقد

د. سيد البحراوى

القدرة لنا على مواجهته ، والأفضل لنا أن نتابعه ونقلده ، أو في صيغة أكثر سلاسة ، نستفيد من إنجازاته لكي نحاول اللحاق به .

وحول هذه الصيغة التابعة ذهنياً ، لأنها تستسلم إلى هذه الدرجة أو تلك - لنموذج ما سابق جاهر ، تندفق جميع الاتجاهات الفكرية الحديثة والمعاصرة ، بما فيها التيارات السياسية القائمة على الدعوة الإسلامية ، فهي لاتعادي أبداً النموذج الحضارى الاستعماري في أوروبا وأمريكا ، وتتصور أنها باستعارة الأخلاق الإسلامية مع استيراد التكنولوجيا الغربية ، سملحق بهذا النموذج .

ليس هذا التوصيف اتهاماً ، ولكنه وصف للوضع القائم من ناحية ، ولأنه إفران ونتاج طبيعي تماماً للتشكيلة الاجتماعية الحديثة في مصر والعالم العربي . تشكيلة تقودها بروجازية هشة ، مفروضة من أعلى وليست نتاج تطور طبيعي للحركة الاجتماعية ، ومرتبطة مصلحياً بالمستعمر الأجنبي بعد أن قمع تطلعاها إلى الاستقلال ويقعده دائماً ، إذا بقيت له بقايا . والمحصلة نحن نعيش تشكيلة اجتماعية تفصل فيها بنية الإنتاج عن بنية الاستهلاك ، لأن هناك وسيطاً بين

في دراسة سابقة ، اعتمدت على تحليل تفصيلي لعدد من الكتب الأساسية في ميدان النقد الأدبي في مصر ، توصلت إلى أن الأزمة العميقة الكامنة في هذه الكتب ، التي تصلح ممثلة للاتجاهات الحديثة في نقدنا الحديث والمعاصر ، هي أزمة منهجية في المقام الأول (١) . ووصفت هذه الأزمة على أنها تتمثل في عدم قدرة نقادنا المحدثين والمعاصرين على تحقيق طموحهم لامتلاك المنهج أو المناهج العلمية المتكاملة والمتناسقة ، التي تسمح لهم بالتعامل مع نصوصنا الأدبية تعاملًا علمياً إبداعياً منتجاً ومضيفاً وظلت محاولاتهم المنهجية غير مكتملة يكتنفها التناقض في داخلها ، سواء بين بعض أسسها النظرية وبعضها الآخر ، أو بين بعض أدواتها الإجرائية وبعضها الآخر أو بين الأسس النظرية والأدوات الإجرائية ، أو بين النظرية النقدية والممارسات التطبيقية للنقاد .

الإحساس بالدونية إزاء الغرب المستعمر ، تزامن مع رفضه ، بعد المواجهة المادية الأولى مع العملة الفرنسية ، شكلاً مزيجاً سيكولوجياً من الانبهار والرفض ، ولكن مع تشايع الهزازم في المواجهات المادية (العسكرية والاجتماعية والاقتصادية) مع هذا المستعمر سواء في شكله القديم أو أشكاله الجديدة ، حدث تطور لهذا المزيج لصالح مزيد من الإحساس بالدونية قد لا يترتب عليه انهيار (بما في هذه الكلمة من بعدد إيجابي) ، وإنما يترتب عليه نوع من التسليم والاستسلام بأن هذا المستعمر قوى وماهر بالقدر الذي

وفي دراسة لاحقة أرجعت هذه الأزمة إلى ما سميته "التبعية الذهنية" للنموذج الغربي (٢) ، وهو الأمر الذي أثار اعتراض عدد من المفكرين والنقاد ، لسببين متباينين : الأول هو اتهام كبار مثقفينا العظام وحسب تعبير سيد ياسين ، بالخيانة (والنكر لهم حسب تعبير رضوى عاشور) . والثانية هو ما يبدو في المصطلح من مثالية ترد الأزمة إلى جذر ذهني (نقاسي) وليس إلى جذر اجتماعي (فريال غزول ومحمود العالم) (٣) . والحقيقة أن ما قصده بمفهوم التبعية الذهنية هو أن نوعاً من

أدب ونقد

البيتين هو المستعمر الذي يفرض علينا ما ننتج وما لا ننتج، ويرشح لنا حاجاتنا الاستهلاكية التي قد لا تكون - بالضرورة - هي احتياجاتنا الحقيقية والملحة. وإذا كانت ممارسات الصناديق والدول المانحة للمعونات نموذجاً صارخاً لذلك، فإن ما تفرضه المراكز النقدية المؤثرة من أمريكا وأوروبا على سلطتنا النقدية وتقادنا التابعين ذهنياً، ليست أقل خطراً، وإن كانت أكثر خفاءً، وتأثيراً على المدى البعيد، لأن - في الوقت الذي قد نتجح فيه حكومة وطنية في رفض شروط الصناديق والدول (كما حدث من قبل) فإن التبعية الذهنية للمراكز الثقافية المؤثرة تظل، وتصبح قادرة على تعظيم ما تقوم به الحكومة الوطنية. ومن هنا قلنا إن ثمة قدراً من الاستقلال للتبعية الذهنية، بمعنى أن نهايتها ليست محتومة بنهاية التبعية المادية - وإنما تحتاج إلى وقت ومجهود ووعي خاص باليائتها وأخطارها، وإن كان أحد شروط هذا الوعي هو إدراك العلاقة المعقدة بين مستويات التبعية في المراحل المختلفة.

ولقد بدأ في نهاية دراستنا السابقة، أننا نرشح أحد الحلول الممكنة لأزمة النهج النقدي، حين أشرنا إلى أن هناك عدداً من النقاد قد كشفوا - حرصاً منهم على الاتساق المنهجي - عن متابعية الجديد في ساحة النقد الأوروبي، وبقوا محافظين على مناهجهم التسقيفية، التي وإن حوت تناقضاتها القديمة، فإنها تظل أكثر فعالية، وخاصة في ميدان النقد

التطبيقي وقدرة على القيام بالوظيفة الاجتماعية للنقد، أي تحقيق الصلة بين المطلق والنصر. ولقد هاجم كل من سيد ياسين ومحمود العالم هذه الفقرة، وقدسماها كنموذج للتخلف، والامتنال للأصولية (٥). والحقيقة أن ما قصده في هذه الفقرة، هو أنه إذا كان تحقيق الاتساق المنهجي هدفاً ضرورياً لتحقيق عملية النقد والقيام بوظيفته في الثقافة والمجتمع، فإن منهجاً متسماً حتى لو كان محافظاً، سيكون - بالتأكيد - أفضل من المتابعة السطحية ونقل الأفكار التي يلخص بها المؤلفون الأوروبيون كتبهم على أغلفتها أو في مقدماتها - كما يفعل معظم كبار مثقفينا الآن - ولصق فكرة من هنا وأخرى من هناك، ليكون لدينا ثوب جذاب لأنه مبرقش متعدد الألوان، يمكن الزهو به على صفحات المجلات والصحف الدورية، لكنه لن يكون أبداً منهجاً علمياً نقدياً.

ورغم تقصيلي هذا، فإنني لا أعتبر هذا الاختيار هو الحل، فقط رصده كاختيار قائم لدى معظم العاملين في ميدان النقد الأدبي سواء في الصحف والمجلات أو في الدراسات الجامعية، أما الاختيار الأفضل الذي قد يسهم حقاً في تجاوز الأزمة، فهو الاختيار الذي يقوم على الوعي بالتبعية وآلياتها، وعدم الخضوع لها أو الانسحاب أمام جبروتها، بل العمل بقوة على مواجهتها، وهذا ما رصده في الفقرة الأخيرة من الدراسة حين قلنا:

كذلك يمكننا أن نرصد عدداً آخر من النقاد، حريصين على التعرف على الجديد في النقد الأوروبي (ويمكننا هنا أن نؤكد: وغيره)، لكنهم يتعاملون معه بقدر من الوعي بأسوله من ناحية، وينوعون احتياجاتهم إليه من ناحية أخرى، ومن ثم بالقسرة على الاستفادة منه في التطوير والإغناء، عسبر تخليص عناصره من محمولاتها الإيديولوجية كلما أمكن ذلك، أو إدماجها في نسق جديد يوصلها ملامح نسقهم المنهجي الخاص الساعي للتكامل، وإذا أمكن لهؤلاء أن يبنوا هذا النسق المنهجي الجديد على مزيد من تعميق وعيهم بأسئلة الواقع الاجتماعي، فإن توجيههم سوف يكون هو التوجه القادر على تحقيق المنهجية النقدية، ومن ثم على المساهمة في حل أزمة النقد العربي المعاصر (٦).

لقد صدرت هذه الدراسة سنة ١٩٩٣، ولكن تاريخ الانتهاء من كتابتها يمتد إلى سنوات أربع قبل هذا التاريخ. وقد نشرو بعض فصولها. وقد بعضها الآخر في متنتيات مختلفة. وكانت لها أصداء مخططة ومتفاوتة. ولقد أشرت إلى بعض الاختلافات معها في الفقرات السابقة، وليس هنا مجال رصد بقية الاختلافات والاتفاقات. غير أن النتيجة الأساسية التي يمكن أن تضاف إلى هذه الدراسة، بفضل المناقشات التي تمت حولها، هي أن مقولتها الأساسية عن التبعية الذهنية هي أخطر وأعق كثيراً مما

طرح في الكتاب (٧) وأنها تقوص بشدة في عمق تكوين المثقفين، حتى بعض "المثقفين الوطنيين". أو الذين يعتبرون أنفسهم كذلك. ومن هنا ، فإن عدداً من النقاد الذين كانوا في ذهني وأنا أكتب الفقرة الأخيرة من الكتاب ، خرجوا ، خلال المناقشة، من هذا الصنف الذي رأيته فيه أصلاً. ومن ثم أصبح رهائي على مستقبل يتجاوز أزمة النقد أكثر محدودية . وذلك فإنني سأحاول هنا أن أبحث عن الأسباب الحية، في اللحظة المعاصرة التي تعوق هذه القدرة على التجاوز ، وسوف أحاول - بالطبع أن أرى هذه اللحظة المعاصرة (التي ليست هي نفس اللحظة المعاصرة في خاتمة الدراسة السابقة) في آفاق امتدادها المستقبلي القريب، والبعيد إن أمكن . ولتحقيق ذلك سوف أركز أولاً الوضع الراهن للنقد الأدبي في مصر ، ثم بعد ذلك أركز الأوضاع الحالية والمتوقعة في المؤسسات الثلاثة التي أراها شديدة الأهمية والتأثير، في الإنتاج النقدي ، وفي وظيفته في الحياة، وهي التعليم وخاصة الجامعي منه ، والإعلام سواء كان مرئياً أو مقروءاً، ثم الجمعيات الأهلية وخاصة المتدييات الأدبية والثقافية.

-٩-

يستطيع المتابع لحركة النقد الأدبي المعاصر في العالم العربي ، أن يرى أن "الهوجة النظرية المترجمة التي انتشرت في المجالات خلال عقد السبعينيات والثمانينيات قد انحسرت الآن.

فرغم استمرار الترجمات من النقد الأوروبي والأمريكي إلا أنه قد أصبح أكثر هدوءاً ووزانة، نظراً لأن حجم المترجم من الكتب قد زاد على حساب المقالات والدراسات التي تنشر في المجالات. كذلك فإن حجم المترجم من النقد التطبيقي قد زاد هو الآخر على حساب النقد النظري. ولاشك أن توقف عدد من المجالات التي كانت تهتم بهذه الترجمات كان سبباً مؤثراً في هذا التحول ، غير أن هناك أسباباً أخرى مهمة ، يمكن أن تذكر في هذا السياق. فالتحول النقدي والفكري التي تحدث في أوروبا في العقد الأخير، وخاصة بشأن محاولة القطيعة مع الحداثة ، للوصول إلى ما بعدها، يبدو أنها تحولات أعقد وأصعب من أن يدركها النقاد العرب المهتمين (كما يتصورونها) على نفسها، أقصد الحضارة التنويرية العقلانية العلمانية.. إلخ. ولذلك فإننا لانجد الإصرار على نقل هذه التحولات بما يماثل الإصرار على نقل البنيوية منذ عقدين على سبيل المثال.

السبب الثالث من وجهة نظري، هو تحول عدد من النقاد الذين ساهموا في الهوجة السابقة تحولاً حياتياً، عن اهتماماتهم السابقة - بعد أن حققوا درجة أعلى من الاتحاق بالسلطة سواء البليطة السياسية أو الثقافية ، وأصبح بعضهم أقرب إلى كتاب الصحف، فتحول إنتاجهم من الترجمة أو التأليف النقدي الجاد إلى الكتابة الصحفية المتسعة والمدرعة لعائد مالي كبير، وهذا التحول لم يقتصر

على أبناء الجيلين الأكبر من النقاد النشطين (أقصد جيلي الخمسينيات والستينيات وإنما يعتمد إلى معظم النقاد الأحدث والأكثر شباباً ، الذين أصبحوا مجرد متابعين للأنشطة الأدبية أو الثقافية في المجالات الخلدجية والمصرية، بحيث يصعب القول أن أجلاً جديدة من النقاد الجادين تتعاقب على الساحة، وإن كان هناك أفراد قلائل من هذه الأجيال الجديدة، يمتلكون الجدية والرغبة في المعرفة والإنتاج، يحاصروهم المناخ السابق رصده ولاندرى إلى أي مدى يستطيعون الصمود والاستمرار.

يتربط على انتهاء هذه الهوجة ، نتيجة للأسباب السابقة ، الملوكة لتحولات اجتماعية سياسية في خارج مصر وداخلها ، سوف نتناولها تفصيلاً في الفقرات التالية ، إن تقلص حجم الإنتاج النقدي الجاد لهذا التقلص نتائج بعضها إيجابية وبعضها سلبية. فرغم أن الإنتاج المنشور في الكتب والمجلات قد اقترب أكبر مما قبل من العمل التطبيقي، الذي يمس أعمالاً أوروبية أو عربية، متفلسفاً من فوضى نقل النظريات الأوروبية التي أشرنا إليها في الدراسات السابقة، فإن هذا النقد التطبيقي ، ظل واقعاً في أسر تلك المناهج التي سبق أن نقلت مشوغة ومبتسرة ، بما يجعله ذلك من سمات التطبيق والتناقض التي أشرنا إليها. كذلك فإن هذا النقد ظل محصوراً في إطار كتب أو مجلات هي أقرب إلى الكتب نظراً لكونها تخصص

اعداداً كاملة، لموضوع واحد. وعلى ما فى هذا التخصص من فوائد، فإنه يمنع هذه المجلة من أن يكون مجلة متصلة بالحياة الثقافية ومعاركها وأنشطتها المتجددة التى تحتاج إلى متابعة ومراجعة ومواجهة.

ومن يتابع حركة النقد فى الكتب والمجلات (الجادة أو المتخصصة)، لن يجد سيادة تيار أو نظرية أو منهج نقدي بعينه. بل الأخطر من ذلك، هو أنه ليس هناك تهور لأي تيار نقدي واضح، فقد تداخلت المناهج، ولم نجد قادرين على أن ينشروا - كما فى السابق - إلى تيار اجتماعى أو بنوي أو أسلوبى.. إلخ .. فالاجتماعيون أصبحوا أكثر اتصالاً بالمناهج الأخرى، إلى درجة تطغى أحياناً على اجتماعيتهم، وأنصار النقد الجديد (بالمفهوم الفرنسى لا الأمريكى) اختلطت عليهم الأمور وتداخلت المناهج الجديدة، بجانب إحباطهم لتراجع النقد الأوروبى المعاصر من هذه المناهج، وعدم قدرتهم على متابعة البذائل ما بعد الحداثية فى النقد الأمريكى والأوروبى المعاصر.

ومثل هذا المشهد الذى يخلو من تمايز المدارس أو المناهج لا يمكن أن ينتج حركة نقدية حقيقية لأنه لا يمكن أن ينتج حواراً، وجدلاً خلافاً لفضل هذا الجسد لا بد أن يكون بين متمايزين ومتبلورين، وعالمين بالخصايص التى تستحق الجدل ومتملكين لأليات هذا الجدل على نحو صحى.

ويؤسفنى أن أضطر هنا للحديث عما يخصنى لكى أشير إلى فشل

الحركة النقدية فى أن تقيم معركة صريحة حول قضية رآها كل من اتصل بها، قضية هامة وتستحق أن تناقش، وهى قضية التبعية الذهنية وإزمة المنهج التى أثارتها دراستنا المشار إليهما سابقاً. وأنا إذ أعرضها هنا فالهدف هو الكشف عن الآليات المعوقة لتنشيط الحركة النقدية ودفعها إلى الأمام.

حين صدر كتاب "البحث عن المنهج فى النقد العربى الحديث" أشارت بعض الأخبار الصحفية وبعض الكتاب إلى أهمية القضية بصرف النظر عن الاتفاق والاختلاف مع وجهة النظر التى طرحت بها، غير أن هذه الاشارات لم تلفت نظر المسئولين عن المجلات المتخصصة فى النقد والفكر (فصول، القاهرة، أدب ونقد، إبداع.. إلخ)

وفى إطار ندوة عن "التبعية الثقافية" عقدها مركز البحوث العربية، قدمت المقولات الرئيسية المطروحة فى كتاب فى دراسة جديدة بعنوان "التبعية الذهنية فى النقد العربى الحديث" كانت محوراً لمناقشة هامة ومفيدة، بحيث رأت فيها فريدة النقاش مادة تصلح للنشر وإثارة القضية على صفحات مجلة "أدب ونقد". وهذا ما حدث بالفعل فى العدد ١٠٤ إبريل ١٩٩٤، حيث نشرت الدراسة والتعقيبات (مع قدر من الإيجاز) مع رجاء أن تثير مناقشة من قبل القراء. غير أحياناً ومتاففة فى أحيان أخرى، فى تقديم الملف، قد ساهمت - فيما اعتقد مع الكسل العميق والركود العادى فى الحياة الثقافية -

فى وأد هذه المناقشة.

أما التعقيبات التى نشرت فى الملف ذاته، فبالإضافة إلى ما فيها من جوانب مفيدة وملاحظات، حاولت أن أوضحها فى مدخل الدراسة الحالية، فإن الطابع الغالب على معظمها (أى التعقيبات)، كان متسرعاً وعدوانياً وأخلاقياً، ومن الطريف أن نلاحظ أن الاتهامات (الأخلاقية)، بالشوفينية، والأصولية قد انتقلت من الندوة إلى أدب ونقد ثم إلى الأهرام (سيد ياسين) ومجلة العربى (محمود العالم)، والطرفة تتبع من غرابة الاتفاق بين سيد ياسين (ذى التوجه العسولى الكونزموبوليتيى) ومحمود العالم الماركسى الوطنى، والأكثر طرفة من ذلك أن المقولات التى اعتمد عليها محمود العالم فى الاتهام بالأصولية والشوفينية، هى نفس المقولات التى نراها ساطعة فى مدخل كتابه الهام الذى صدر بعد ذلك بعنوان "أربعون عاماً من النقد التطبيقي" (٨)

إن ما سبق أن رصدت يكشف أننا، بسبب عدم التمايز، أو ربما عدم النضج عند البعض، أو بسبب مصالح سياسية أو شخصية، وبسبب الركود الفظيع فى الحياة الثقافية، لا نجيد الجدل أو الحوار، وربما وصلنا إلى عدم الرغبة فيه، ومن ثم نعتمد إلى قتل إبداعنا الجديد أو وأده، وفى المقابل فإن معارك صحفية تالفة (مع الاستذكار) هى التى تشغل صفحات المجلات العامة والصحف، مثل هجاء كاتب لأنه لا يجيد اللغة

كان لابد للجامعة أن تتمتع باستقلال حقيقي وميزانية مناسبة تكفي للثروة بالمرابح والوسائل العلمية، وتشكل امكانيات للنشاط الطلابي، وحياء اقتصادية وثقافية صحية للأساتذة.

غير أن الجامعة أخذت تفقد هذا التميز منذ عقود أربعة حينما حدث الصدام الأول مع سلطة الضباط الأحرار، الذي أدى إلى طرد عدد من أفضل أساتذة الجامعة (١٩٥٤) وكبت الآخرين الذين بقوا، وتحولوا تدريجياً، وبدرجات مختلفة من المقاومة ومحاولة الصراع، إلى مجرد موظفين، كما أصبحوا الآن، يعد صدور القانون الذي سلب منهم حق انتخاب العميد، وأصبحت الجامعة مؤسسة حكومية شاملاً يحكمها الأمن والوزير، والسلطات المستولة) بما فيها صندوق النقد والبنك الدولي) ولقد ساهمت مجموعة من العوامل في تحطيم طاقات الأستاذ الجامعي عبر السنوات الماضية بالإضافة إلى ما مارسه القمع السلطوي المتواصل، وربما كان من أهمها فتح الباب على مصراعيه أمام الهجرة الدائمة أو المؤقتة (المسماة بالإعارة) والتي اجتذبت (نتيجة لمعامل الطرد المثار إليها سابقاً، والبحث عن المال) عدداً من أفضل الأساتذة، الذين لم يعودوا - حين عادوا - كما كانوا من حيث المستوى العلمي أو الطموح أو الطاقة الإنسانية أو الوطنية.

ومن هذه العوامل أيضاً ما يتصل بسوء وسائل تكوين الأستاذ الجامعي، منذ مرحلة التلمذة إلى

الامكانيات المادية المتزايدة، في ظل سياسة صندوق النقد التي تقضي بتقليل الإنفاق على التعليم، وفي ظل تزايد الأطفال في سن التعليم، وزيادة الضغوط المادية والنفسية على المعلمين، كل هذا يكشف من المنهجية القمعية التطبيقية التي تنفي تميز الطفل وإبداعيته وقدراته الابتكارية، فتحوله إما إلى مسخ شائه أو منحرف لا يستطيع مواصلة التعليم حتى الابتدائية. وتدفع هذه السياسات إلى تقلص واضح في حجم أبناء الطبقات الدنيا الذين يصلون إلى التعليم الجامعي، الذي تحول - تدريجياً - هو الآخر إلى تعليم غير مجاني فاقد القيمة لا من حيث قدرته على تكوين متخصصين في مجالاتهم فحسب، بل من حيث قدرته على تقديم إنسان، "متقن" بالحد الأدنى من مفهوم الثقافة.

إن المؤسسة الجامعية، هي المؤسسة التعليمية الوحيدة التي حاولت في مصر الماضي أن توقف هيمنة اللاتمايز وفقدان الهوية لدى الطلاب، كما حاولت أن تفعل ذلك في المجتمع ككل. كانت الجامعة تحاول القيام بهذا الدور عبر مجموعة من الآليات تميزت بها عن غيرها من مؤسسات التعليم، منها مثلاً عدم الاعتماد على منهج المحاضر الملقن، أو على كتاب مقرر وفي المقابل الاعتماد على المراجع، وعلى آلية أن يقوم الطلاب بإعداد بحوث بأنفسهم وأن يتعلموا الحوار والمناقشة، سواء في داخل الفصول والمعامل، أو خارجها عبر الأنشطة الطلابية السياسية والاجتماعية والثقافية. ولتحقيق هذه الوظيفة

العربية أو إثارة معارك حول قضايا عفى عليها الزمن مثل الآداب الاقليمية.. إلخ وللأسف فإن هذا من مقتضيات الصحافة الثقافية ذات المصالح السلطوية أو المالية التي أصبحت تسيطر على حياتنا الثقافية الآن بعد تزايدها تزايداً مطرداً، ودون أن يكون للجديد منها أي تميز عن القديم، لا في الزيد من تشغييل المثقفين شيوعاً أو شباباً وشرائهم، وإفساد أقدارهم أو تلمها أو طمس هويتها في أفضل الأحوال.

-٢-

يبدو لي مصطلح "طمس" الهوية صالماً لوصف السياسة العامة في مصر، ليس فقط على مستوى كبار النقاد والمثقفين، بل بدءاً من الطفل بين أبويه وأخوته ثم التلميذ في الحضنة والمدرسة والجامعة، ثم الإنسان تحت هيمنة وسائل القمع المباشر (البوليس) أو غير المباشر (الإعلامي والديني).. إن الطابع الغالب على السلوك الأسري، سواء في العلاقات الزوجية أو في العلاقة بين الآباء والأمهات، والأبناء، هو طابع قمعي ذي جذور اجتماعية مستخفة وبينية وسياسية. وهذا الطابع هو نفسه السائد في المدارس، أي كانت نوعها، حكومية مدنية أو زمرية أو خاصة أو أجنبية، وإن كانت هذه الأخيرة (للأسف) أقلها في هذا الشأن، أو كانت على الأقل. لأن ما أصاب غيرها من قبل أو ما يصيبها الآن، يلحق بها الآن أو مستقبلاً. ففوضى الخطب التربوية ونقص



.. كل هذا يهدد هذا الإنجاز الذي سبق أن مارسه الجامعة ، لأن هذه الإجراءات تهدف إلى قمع هؤلاء المتمردون القادرين وحدهم على تخرج نقاد مبتكرين مبدعين متعلمين إلى الشفافة ، وتناجيين إنسانياً ، فإذا لم يستطيع هؤلاء المتمردون أن يرفعوا من مستوى تمردهم ويواجهوا هذا السيل الجارف ، عبر منظماتهم الديمقراطية المستقلة ، فالشك قوى في أمل حقيقي ، وهذا ما يقودنا إلى امكانيات ما يسمى "بالمجتمع المدني" في مصر.

-٣-

عرفت مصر عبر تاريخها الحديث عدداً من الجمعيات الأهلية الثقافية والأدبية ، ربما كان لها أعظم الإنجاز في تاريخ الشفافة والأدب في مصر فهي التي أصدرت الصحف والمجلات والتي عقدت الندوات والنقاشات الهامة حول القضايا الملحة في الشفافة المصرية ، وهي التي احتضنت المبدعين الجدد ونمتهم ورعتهم ، وهي التي كونت التيارات والمدارس الأدبية والنقدية. ورغم أن هذه الجمعيات لم تكن تقوم بهذا الدور وحدها ، بل بالتقاطع والتواصل مع المؤسسات المدنية الأخرى - مثل الأحزاب والمنظمات السياسية وغيرها ، إلا أنها كانت الجهة المنوطة بها هذا العمل ، وقد قامت به ، قدر ما يستطيع تكوينها ، وإمكانياتها في ضوء إمكانيات المجتمع المدنية والديمقراطية. ولاشك أن هذه الجمعيات

وخصوصيته في الأنشطة ، بعد إلغاء اللائحة الطلابية التي صدرت ١٩٧٦ ، مما قضى على أي نشاط طلابي حقيقي ، وهو قضاء اكتمل شاملاً بعد تطبيق نظام الفصلين الدراسي في العام الماضي (١٩٩٣) والذي لا يعطى للطلاب فرصة إلا للمذاكرة (أي للحفظ ، وليس التعامل مع المراجع أو المكتبة ، أو التفكير) ، لكي ينتج في الامتحان القائم فوق رأسه من أول يوم في الدراسة.

إن الوصف السابق ، هو وصف للوضع العام في التعليم الجامعي الآن ، ولكن لا بد من التنبيه إلى أن نقيضه الذي يصارعه ويقاومه ، موجود وقائم ، ولكنه متمثل في حالات فردية وضعيفة وليست منتشرة في كل الجامعات أو الكليات أو الأقسام ، ولأن كليات الآداب ، التي هي مسوطن تكوين النقاد ، تتعامل بحكم طبيعة المواد التي تدرسها ، وبحكم تاريخها الحديث المتميز ، بقدر من العقلانية والحساسية الفنية ، فربما كانت من أكثر الكليات تمرداً على الوضع السابق رسده ، غير أن كلمة تمرد لا يصح أن تطلق هنا على علاقتها . لأن هذا التمرد ، كما قلت محدود وفردى وضعيف.

وإذا كان هذا التمرد قد نجح في أن ينتج لنا أهم نقادنا ومفكرينا في العصر الحديث ، وحتى الآن ، فإن ما حدث وما يحدث ، وما سيحدث ، من تقليص لسلطات الأستاذ لصالح الإدارة ، ومن تقليل لأهميته في الحياة الثقافية ، بل ومن تقليص متزايد للجامعة ذاتها كمؤسسة والتعليم الوطني المجاني

درجة الأستاذية ، فنقص الإمكانيات في المكتبات والمعامل والأجهزة ، ونقص الأساتذة المشرفين ، سواء على مستوى الكم أو الكيف ، وغياب خطة واضحة للبعثات أو توجسيه هذه الخطة بما يناسب مصالح النظام الحاكم - يضع المرشح للاستاذية نهيباً للجهل الفاضح في داخل مصر أو الانهيار القاتل في حالة السفر إلى بعثة خارجية ، بحيث يكون في الحالة الأولى استأذاً ناقص العلم والمعرفة وفي الحالة الثانية تقنياً ذكياً تابعاً للجهة التي تعلم فيها مناهجها وتوجهاتها وخطتها في البحث ، التي ما تكون - في الغالب متصلة بمصالح هذه الجهة السياسية - فإذا حصل الطالب / الأستاذ على درجة الدكتوراه أصبح مصير ترقيه في أيدي لجان "علمية" لا علاقة لها بالعلم الحقيقي من حيث كيفية تشكيلها والآليات التي تمارسها في الترقية ، التي تعتمد على المصالح الشخصية أو الفتوية أو السياسية وغيرها.

إن هذه العوامل ، وغيرها ، وتحول معظم الأساتذة إلى مجرد مدرسين عاديين يتقنون مهمة إلقاء الدروس بدقة كما وردت في الكتب ، بل إن بعضهم ، حين يحاول التعامل يلجأ إلى السرقة أو الترجمة المشوهة أو النقل ، دون الإشارة إلى الأصول . ومثل هذا الأستاذ هو مكرس للوضعية القاتلة لعقل الطالب وابتكاره وتميزه . وهو تكريس تساهم فيه الإدارة الجامعية والسياسات العامة التي تطلق أمام الطالب أي امكانية لتحقيق ذاته

الثقافية ، سواء كانت ذات سند قانوني ، أو مجرد تجمعات (صداقية) في الصالونات الثقافية أو على المقاهي ، كانت جزءاً من سياق عام مارست فيه الجمعيات الأهلية ، في مختلف المجالات دورها المتميز ، في المرحلة الليبرالية ، وحتى ١٩٥٤ ، حيث أخذت السلطة الناصرية في محاصرة الأنشطة التي تخرج أو قد تخرج عن إطار هيمنتها التي تمثل في هيئة التثجير ثم الاتحاد القومي ثم الاتحاد الاشتراكي.

ورغم إلغاء السادات الاتحاد وتوجهه إلى التعددية المنبرية ثم الحزبية ، فإن ترسانة القوانين المقيدة للحريات وللنشاط الأهلي التي وضعها السادات وطبقها هو والنظام الحالي (رغم إلغاء بعضها في الفترة الأخيرة) ، كل هذه القوانين والممارسات ، في ظل الفتزات الرئاسية الثلاثة المعاصرة ، استطاعت بنجاح كامل أن تعطل الجمعيات الأهلية ، سواء من حيث الكم أو من حيث الكيف. وهذا المهم.

فرغم العدد الضخم من الجمعيات الأهلية المسجلة بوزارة الشؤون الاجتماعية والذي يصل إلى أربعة عشر ألف جمعية ، فإن هذا الرقم لايعني شيئاً ذا أهمية من حيث الكم نظراً لأن عدداً كبيراً من هذه الجمعيات ميت أولاً يقوم بنشاط حقيقي منذ سنوات طويلة ، وربما منذ إنشائه. أما من حيث الكيف فإن الغالبية العظمى من هذه الجمعيات هي أقرب إلى الجمعيات الخدمية البسيطة مثل جمعيات دفن

الموتى وما إليها. غير أن الأهم بالنسبة لهذه الجمعيات جميعاً هو أنها سواء في تكوينها أو في آليات عملها ، تقتقد إلى سمة (الأهلية) الحقيقية التي تقر بها لأن تكون مؤسسات مجتمع مدني كما يتصور البعض.

إن غياب الدور الفاعل للجمعيات الأهلية في الحياة المصرية ، يعود دون شك جزئياً إلى القيود القانونية المفروضة عليها سواء في التأسيس أو النشاط. غير أن هناك أسباباً أخرى لهذا الغياب تتمثل في طبيعة الأفراد الذين يشكلون هذه الجمعيات . إن هؤلاء الأفراد لاشك هم أفراد نشطاء ، ويسعون إلى تقديم خدمة اجتماعية ، لا تنفصل - بالطبع - عن أغراضهم الشخصية والتي قد تنحصر في مجرد الرغبة في الزعامة أو القيادة ، وقد تصل إلى أغراض أخرى مالية أو سلطوية .. إلخ. ويشهد تاريخ الجمعيات أن تكوينها يتم - في الغالب - من أعلى ، لأن هؤلاء النشطاء غالباً ما يكونون متصلين بالسلطة سواء العليا أو السلطات المحلية ، أكثر من اتصالهم بالأفراد الآخرين لدى المصالح في تكوين هذه الجمعية ، وفي كثير من الأحوال توضع أسماء الأفراد الآخرين على الورق لتحقيقاً لشكليات التسجيل بوزارة الشؤون الاجتماعية . وحين يتم التشكيل ، فإن ممارسة النشاط تتم بإرادة فردية هي إرادة النشاط أو النشطاء القليلين في هذه الجمعية ولتحقيق مصالحهم الشخصية في المقام الأول.

من هذا الرصد أصل إلى نتيجة أولية وضرورية في مثل هذا التكوين أو التشكيل ، هي أنه يفتقد إلى شرطى الطوعية والديمقراطية ، حيث يتحول النشاط إلى موظف وقسمي ، في حين أن الآخرين يهتمون بما يجري أولاً يستطيعون مواجهته ، لأن مفهوم الفردانية الذي يعني حق كل فرد في أن يعرف حدوده ومصلحه وأن يدافع عنها ، دون أن يعتدى على حقوق الآخرين. هذا المفهوم ليس مستحققاً في المجتمع المصري سواء في الطبقة الوسطى أو في غيرها من الطبقات ، هذا بالطبع فيما عدا أفراد من فئات محدودة جداً.

إن غياب هذه الفصائص ، بالإضافة إلى نقص التمويل ، وحيث أن الدولة لاتدفع معونات ، كما أن المولدين الأفراد التحصين لثل هذا النشاط غير موجودين ، يعود إلى عدد من الأسباب يمكن تركيزها في سبب رئيسي هو عدم تبلور مجتمع رأسمالي حقيقي في مصر ، مما يسمح بامتداد القيم ما قبل الرأسمالية في تكوين البشر (وقد تأخذ طابعاً دينياً) المنافية للفردية والديمقراطية ، وهذا بدوره يسنح للدور القسمي للدولة أن يمارس بأعلى درجة وبسراح لايقف في طريقه شيء . ولعل المقارنة بين المرحلة الليبرالية التي كانت سيطرة الدولة فيها على النشاط الأهلي في فترات معينة ، أقل من سيطرتها في المرحلة المعاصرة ، تكشف أن القصور في نشاط هذه الجمعيات ليس بسبب القمع السياسي فحسب وإنما هو قصور في

لتشيط هذه الجمعيات، ولنا أن نشخيل هذه المفارقة الرائعة التي سنصل إليها، من هيمنة الدولة الكاملة (عبر خطتها وتوحيها) للجمعيات الأهلية ونشاطها في حين أن غرض الدعوة، كما كان ينبغي هو تحرير هذه الجمعيات من هذه الهيمنة والرقابة والتوجيه، وبالنسبة لي، فإن هذه المفارقة طبعية تماماً، لأن هذه الدولة بجهازها البيروقراطي التاريخي، وسنراها الاجتماعي المتخلف والتابع لا يمكن أن تساهم في بناء مجتمع مدني، أو تسمح للأفراد أن يتحركوا بحرية، لأنها تعرف أن هذا معاد لها على كافة المستويات. ومن هنا فإن مزاعم البعض التي يستندونها لطالبة الدولة بتحقيق الحرية السياسية لكي تتواءم الأمور مع السماح بالحرية الاقتصادية، هي مزاعم وهمية فالحرية الاقتصادية الناجمة، لا يمكن إلا أن تنتج مزيداً من القمع السياسي حتى يمكن لصاحب رأس المال أن يضمن أمواله مستخدماً هراوة الدولة في قمع العمال والشرائع الفقيرة المتشعبة من استغلاله. ولعل القوانين المتعددة التي صدرت في الفترة الأخيرة ضد انتخاب العمدة في القرى والعمدة في الجامعة، وضد حرية الصحافة والنقابات، وقانون العمل الموحد، والممارسات التي تمت ضد عمال كفر الدوار (وقبلها العديد والصلب وغيرها)، وفلاحى كفر الشيخ، وصحفيى الأحرار، وطلاب الجامعات وأسائرتها - إلغ كل هذا يؤكد ما نقول، وينفى الأفاق

صندوق النقد والبنك الدولي نحو التخصصية. غير أن النتائج التي ترتبت وتترتب على هذا الاهتمام (الخارجي) بالنشاط الأهلي، تشير إلى عكس ما يراه بعض اليساريين من فائدة في تحريك وتقوية المجتمع المدني).

فالجمعيات الخدمية الإسلامية أو المسيحية لا يمكن أن تساهم بحكم إيديولوجيتها غير الديمقراطية في تكوين مجتمع مدني ديمقراطي فردى مدني. والتحويل الأجنبي الذي انتشر في كل المراكز البحثية وجمعيات حقوق الإنسان والمراكز الخدمية الطبية أو السكانية أو التعليمية .. إلغ لا يمكن هو الآخر أن يساهم في تكوين مجتمع مدني، لأنه يجعل هذه المؤسسات مفتقدة أولاً لسمعة الطوعية التي تعنى الرغبة والإرادة الداخلية، والتي تضمن - وحدها - استمرارية العمل، كما تفتقد إلى سمة الاستقلالية حيث أن الجهات الممولة تفرض على نحو أوآخر مجلات العمل وخطه ومشاريعه، كما أنها تراقب بالطبع مالهها والأنشطة التي توليها. والنتيجة الصادرة لهذا أن هذه الجمعيات تعمل منفصلة عن الاحتياجات الاجتماعية الحقيقية، وتحول إلى مصالح فردية لأصحابها الذين يتحولون إلى منتفعين من ناحية ومديرين دكتاتوريين من ناحية أخرى.

أما أخطر ما حدث بعد مؤتمر السكان، فهو أن الدولة قد استجابت للاهتمام بالجمعيات الأهلية، وقررت عمل خطة وميزانية

التشكيل الاجتماعي، فرغم الدور الهام الذي قامت به المؤسسات والجمعيات والأحزاب والنقابات في المرحلة الليبرالية، فلاشك أن تكوينها الفوقي وقيمها غير الديمقراطية، قد منعتها من أن تتصل اتصالاً حقيقياً وعميقاً ببقية طبقات الشعب، يجمعها حين وقع عليها الهجوم العسكري في الفترة الناصرية.

أريد أن استخلص من هذا أن الجمعيات الأهلية، عامة، بما فيها الجمعيات الثقافية ولن تشكل مؤسسات مجتمع مدني في مصر لأن شروط المجتمع المدني الدقيقة (حسب المفهوم الجرامشي) (٩) المنفصل عن الدولة غير ممكنة، لغياب المجتمع الرأسمالي وعدم امكانية تحقيقه في العالم الثالث، ولهيمنة الدولة المركزية الضاغطة والتاريخية. ولعل الاهتمام العالي بالجمعيات الأهلية والذي بدأ منذ عدة سنوات، ووصل إلى ذروته في المؤتمر السنائي الرابع للسكان وإعلانه بالقاهرة، أن يكشف ما أقصده، على نقبيش ما يتصوره البعض.

لقد أخذت جهات أجنبية عديدة منذ نمو عقد من الزمان، في تشجيع أفراد من المصيرين لإنشاء جمعيات خدمية في أحياء شعبية أو قرى، ونفس الأمر مارسه القيادات السياسية الدينية ثم جاءت توصيات قوية في إعلان القاهرة المشار إليه إلى أهمية الجمعيات الأهلية وضرورة تقوية دورها في مصر. ولاشك أن هذا كله مناسب تماماً لتوجه الدولة، تحت ضغط



النقدية.

إن المصوق الأول الذى يمنح الإعلام من خدمة الثقافة هو أنه مصادر لها ، ليس فى توجيهه أو سياسيته فقط وإنما فى صلب تكوينه ومفهومه ذاته ، وبما مرتبطان على كل حال ، فالإعلام القائم تابع للسلطة بدرجات متفاوتة سواء كان قومياً أو حزبياً. أما على المستوى القومى الذى يشمل التطبيقيزيون والراديو ومعظم الصحف والمجلات ، فهو إعلام الدولة مباحثرة ، يتبنى ايدولوجيتها المتهترنة والمليشة بالتناقضات ويمارس دورين مزدوجين - الأول هو غسيل مخ للجمهور بسبب التناقضات الصارخة فيما يقدم وينشر ، وبسبب معسادة هذه المادة الاعلامية القيم الوطنية والإعلامية . والدور الثانى ناتج عن الأول هو تحقيق القمع الذهنى الذى يؤدى إلى التسليم بسياسات الدولة وممارستها . وهذان الدوران خطيران حيث يؤديان ، مع بقية المؤسسات إلى قتل العقل والإبداع والتميز ، وفقدان الهوية لدى المواطن العادى . وهذه الخطورة التى لاتطال حاضرن الإنسان والوطن المصرى فحسب وإنما مستقبله أيضاً ، يمكن أن تطال الدولة نفسها كما هو حادث الآن. لأن نتاج غسيل المخ للمواطنين هو جعلهم أرضية صالحة يطبع عليها كل من له تأثير بلاغى اثرأ قوياً . ولاشك أن الجماعات الإسلامية ، بما تملكه من بلاغة القرآن والديث النبوى، ذوى الرصيد

ديموقراطى حقيقى. وهذا بالطبع يحتاج إلى وعى وصراع مع الذات ، ويحتاج أخيراً إلى عمل جماعى.

- ٤ -

يلاحظ المتابع أن السنوات الأخيرة قد شهدت زيادة ملحوظة فى وسائل الإعلام المختلفة ، سواء الرئى منها أو المقروء أو المسموع ، فقد أصبح لدينا تسع قنوات تليفزيونية، وئيدت محطات إرسال إذاعى جديدة للأقاليم ، كما زادت ساعات إرسال بعض الشبكات المركزية. وصدرت صحف (قومية) أو حزبية جديدة متعددة ، ومن بينها صحف ومجلات وملفات صحفية خاصة بالثقافة والأدب. وهذا يعنى زيادة الاهتمام - ضمناً - بالثقافة والإعلام . ومع ذلك فإننا لاتستطيع الزعم أن كل هذه الزيادة ، قد ساهمت فى حل المشاكل الثقافية القائمة ، كما أنه لايمكن الزعم أنها تقوم بنفس الدور العام الذى كانت تقوم به صفحات ثقافية فى الصحف أو مجلة شهرية واحدة فى الأربعينيات.

ورغم أننا نعرف أن المناخ العام هو الفساروق الأساسى بين التسعينيات و الأربعينيات ، وأنه هو الذى ينتج الفسروق ويؤثر على الوظائف ، فإنه من المهم هنا أن نرصد الملاح الأساسية التى تعوق ، وستعوق ، هذا الكم الإعلامى عن أن يكون له قيمة نوعية ووظيفية فى تجاوز الأزمة الثقافية الاجتماعية ، بما فيها الأزمة

لوهمية لتطور ديموقراطى ، وتحقق لاجتماع مدنى قوى فى مصر. وهنا نعود إلى الجمعيات الثقافية والأدبية ، لنشير إلى أن الموجود منها الآن ، عدد قليل ، فى مقابل كثرة من قصور الثقافة ، ويوتها المنتشرة عبر المحافظات . وهذه الأخيرة تعرف محدودية نشاطها ومحدودية قيمته بالإضافة إلى التوجه الواضع لتقليصه ، وتقليص دور الدولة فى النشاط الثقافى بصفة عامة . أما الجمعيات الأهلية المحكومة بالقانون السىء رقم ٣٢ لسنة ١٩٦٤ ، فإنها تعاني من كل المشاكل والأمراض التى سبق أن أشرنا إليها فى الفقرات السابقة. ولعل المشاكل التى مرت بها أشهر هذه الجمعيات وهى جمعية الفنانين ولأدباء ، أتليه القاهرة فى الفترة الأخيرة ، خير دليل على ذلك . وما قيل عن الجمعيات يقال أسوأ منه عن اتحاد الكتاب ، وعن اللجان الثقافية بالأحزاب ونقابات المثقفين وغيرها.

إن هذا الأفق المظلم سينتصرس دون شك ، ما لم ينتبه المثقفون والمناضلون إلى ضرورة البحث عن طريق آخر ، يتخلص من الأمراض الفكرية والعملية التى رصدناها من قبل . والبديل الذى أراه ضرورياً وممكناً هو العمل على إنشاء منظمات ديموقراطية حقاً ومستقلة حقاً وشعبية حقاً ، لا تعتمد على (ولاترنو إلى) السلطة القائمة ، ولاتقبل معونات أجنبية أو وصاية ، تقوم على مساهمات طوعية من المستفيدين حقاً من نشاطها ، وتتسعلم كيف تدار على نحو

الخصائص، كما تتجلى في الصحافة الثقافية هي نفى الآخر تماماً، ورفض أى درجة من درجات الاختلاف، بل حتى تجاهل التغطية الإعلامية (الخبرية) عن نشاط هذا الآخر أو تغطيتها تغطية مشوهة مزيفة. وهذا طبعاً بالإضافة إلى فرض الاهتمام بالفضايا الفرعية أو الفضائح المزيفة. وفي مثل هذه الصحافة، كما فى الإعلام بصيغة عامة، يغيب النقد، ليس فقط النقد الأدبى أو الفنى، بل يغيب الفكر النقدي أصلاً، لصالح تزييف الواقع، الوظيفة المادية للثقافة عامة.

فى مثل هذا الوضع، يمكن أن نجد بعض الصحف الطليجية أو ذات التمويل الخليجي والإدارة الشامية، تكتسب جمهوراً بين المثقفين المصريين، وكتاباً أيضاً، لأنها تبدو حادة وشاملة ومتنوعة، فى حين أن من يشبه إلى ما وراء هذه الخصائص الجيدة، سيكتشف نقياً ايديولوجياً خطيراً، لا يمثل فحسب مصالح مموليها، بل أيضاً، وهو الأهم يمثل انتميهيد اللازم للتطورات الاقتصادية والثقافية والسياسية المراد لها أن تحدث فى المنطقة، ويقصد السوق الشرق أوسطية كجزء من النظام العالمى الجديد. وفى مثل هذه الصحف يغيب - بالطبع - الصوت الثقافى الوطنى الدافع عن الهوية الثقافية العربية، بل ويتم هجوم مكثف من قبل مدعى هذا الصوت على هذه الهوية - عملاً على تفكيك وإحلال مفهوم المواطن العسالى الإتنسانى الذى

الاستقلال ولا يستطيعون أن يحققوا الحد الأدنى منه كشرط لى يكونوا مسئولين عن صحافة ثقافية وأن يقدموا إنتاجاً ثقافياً وهذا هو عكس ما كان الوضع عليه فى الأربعينيات.

يقودنا هذا الملح إلى العائق الثانى وهو هيمنة الإعلام على الثقافة، ليس فقط بالمعنى الشائع الذى أصغر عليه عبد القادر حاتم باسم الحكومات الناصرية والساداتية والذى أدى إلى سيادة الشعارية والسطحية فى مختلف الكتابات حتى فى الكتب، وإنما بمفهوم غير علمى للإعلام - يقوم على نقيض الثقافة.

إن الإعلام فى نظرية المعلومات لايعنى الإخبار، وإنما توصيل معلومة غير متوقعة من مقدمات معروفة، أو العكس، تقديم معلومات معروفة، توصل إلى معلومات غير معروفة. "الرسالة التى نعرف محتوياتها، لا تقدم لنا أى معلومة" (١٠)، ومعنى هذا أن هذه الرسالة لابد أن تكون رسالة متحركة غير جامدة، جدلية تاليفية غير أحادية، وغير مقروضة، وأن تكون عقلانية وليست دوجماتية، وأن تسمح للعقل البشرى بالتعامل معها والاستفادة منها وتطويرها فى إطار نسقه الخاص. فإذا لاحظنا الإعلام المصرى الناقص والمتور وغير العقلانى والقمعى فى كيفية تقديمه، أدركنا أنه يتبنى أسوأ مفاهيم الإعلام، لى يحقق من خلاله خطة وايديولوجية السلطة الى سبق أن أشرنا إلى بعض خصائصها. ولعل أبرز هذه

الوجدانى العميق فى الشعب المصرى، هى القوى المؤهلة لاستيعاب خريجي أجهزة الإعلام، وهذا هو الحادث بالفعل الآن، ويمكن أن يصل إلى درجات أعلى فى المستقبل.

أما الإعلام الحزبى، فهو ممنوع من الاقتراب من التلفزيون أو الإذاعة اللذين يصلان إلى كل الشعب، ومحصور فى نطاق الصحافة التى لاتصل، فى أقصى تقدير - إلا إلى نحو مليون مواطن أى ٦/١ من الشعب المصرى. وهذا الإعلام هو إعلام صادر طبقاً لقانون إنشاء الصحف الذى يقصر إصدار الصحف على الأحزاب (المؤسسة بدورها على قانون إنشاء الأحزاب الذى فصلته السلطة على مقاساتها) أو الأفراد الذين يستطيعون أن يتجمعوا معاً فى حدود المائتى مؤسس يمتلك كل منهم خمسمائة جنيه. وطبقاً لهذا القانون لم نر أى صحيفة أو مجلة حقيقية أهلية بالمعنى الدقيق. فكلها خاضعة للأحزاب، التى هى خاضعة بدورها (ولهذه الدرجة أو تلك) لسياسات "النظام" أو لضغوطه. مما يعنى فى النهاية عدم تحقق الاستقلال الضرورى الذى يضمن الحرية الفعلية فى إثارة القضايا الحقيقية ومناقشة المشاكل على كافة المستويات بما فيها القضايا النقدية والثقافية. وربما كانت إشاراتنا السابقة إلى هروب المجلات النقدية من مناقشة قضية التبعية دليلاً على أن المسئولين عن هذه المجلات، رغم ادعاء بعضهم التقديمية والاستنارة فاقدو

لا خصوصية له ولا هدية.

والحقيقة أن هذه المهمة ليست مقصورة على الصحف المشار إليه ، بل إن قطاعات كبيرة من الإعلام المصري ، المرئي والمسموع ، تسهم فيها إيجاباً أو سلباً . فالصحف القومية المصرية مليئة بهذا الهجوم والتمهيد للمرحلة القادمة ، بحيث يبدو صحيحاً ما أشار إليه بعض المحللين من أن الإدارة الأمريكية والإسرائيلية قد أوكلت هذه المهمة إلى المثقفين العرب منذ توقيع اتفاقيات كامب ديفيد ، أي مهمة تهديد أذهان العرب للتعاون مع إسرائيل وقبولها في المنطقة ، مهما كانت ممارساتها العدوانية والعنيفة (١١).

هذا هو الدور (الإيجسبى) للإعلام المصري ، أما الدور السلبي فيضطلع به التلفزيون المصرى بغسيلة للمخ ونفيه للهوية القومية والقيم الشعبية . وهو بهذا يعمل - بوعي أو بدون وعي - على إخلاء الساحة في المستقبل القريب ، للثب الإعلامي الأجنبي من ناحية ، ولل فكر السلفى المسجدي من ناحية أخرى . فإذن هذا التلفزيون المصرى مهما تعددت قنواته يرفض تقديم ما يرضى الاحتجاجات الثقافية الحقيقية للشعب المصرى ، بل ويغذي نزعات الاستهلاكية والفرازية ، فمصير هذا الشعب هو الانصراف عنه ، إما إلى بث أجنبي أكثر مهارة فى إرضاء الغرائز ، أو إلى أيديولوجية عتيقة تقدم بدلاً طوباً وآ حياة مهارة لا أمل فيها . وفى هذه الحالة ستفقد السلطة أدواتها

الرئيسية فى القمع الإعلامى ، لصالح التيار الدينى ، أو لصالح الأجنبى سواء خارج مصر أو داخلها . وفى كل هذه البدائل ، لا مجال للتقاعد الحقيقية أو النقد أو للفكر النقدى . هناك صراع إعلامى ، معاد على كل حال للتفكير . وإذا كان هناك أمل فإنه ضعيف ، لأنه - بحكم القوانين السائدة - سينحصر فى محاولة إنشاء صحف أو مجلات أهلية ، ولكنه لن يطال البث المسموع أو المرئى فهذا أكبر من طاقات القوى الوطنية والديمقراطية ، المهابة بالترسخ والإحباط .

-٥-

فى كتاب قديم ، أوضح تيرى ايجلتون كيف كان النقد الانجليزى الحديث مؤسسة من مؤسسات المجتمع الرأسمالى (١٢) . وأوضحنا فيما بعد ، كيف كان نقداً الحديث مؤسسة من مؤسسات المجتمع الرأسمالى التابع ، بما تمكسه عليه التبعية من تفكك وتناقض وتدخل فى شريط المؤسسة . الآن ، ستتاح للمجتمع الرأسمالى الأوروبى أن يصبح عالمياً ، ومن ثم تزداد شمعية له على كافة المستويات ، فى ظل النظام العالى الجديد وفقرات الاقتصاد والتكنولوجيا والإعلامية . ومن ثم فإن المصير الذى يبدو مرشحاً ليسير إليه النقد العرب هو مزيد من التبعية (أو كما يفضل البعض تسميتها بالاندماج) للنظام الرأسمالى العالمى ، لأننا - كشكلية اجتماعية

تقودها برجوازية تابعة لانتملك البديل .

هذا صحيح فى حدود الرؤية السكونية المستسلمة التى بدعونا إليها أنصار النظام والنظام الشرق أوسطى والنظام العالمى الجديد . غير أن الناقد الحقيقى ، هو الناقد القادر على إدراك ما تحت السطح وأن يبرز امكانيات الصراع والتمرد ، وإذا أمكن الرفض والثورة ورغم أن رصيدي السابق لجعل الوضع النقصى الراهن ، وللمؤسسات الاجتماعية التى يقوم النقد القادم على أرضيتها وبناء على صيرورتها ، كان أقرب إلى التشاؤم . فإننى لست يائساً من المستقبل ، وثمة فارق بين التشاؤم الموضوعى ، والياس . فمازلت أرى أن هك بدلاً آخر ، أظن أنه ينتشر رويداً رويداً بين المثقفين الوطنيين والتقدميين ، هو أن يعودوا إلى تأسيس حركتهم ، السياسية ، الثقافية النقدية ، على أسس جديدة تراعى أخطاء الماضى ، وتدرك تطورات الحاضر ، دون أن يتنازلوا على الأصول الثابتة فى توجههم نحو شعبهم وثقافتهم وأدبهم (هل هذه أصولية ؟ لكن).

أرى أننا إذا لم نستطع أن نوقف هيمنة النظام العالمى الرأسمالى ، فنحن نستطيع تقليل أخطاره علينا ، بأن نبذل مزيداً من الجهد فى إدراك امكانيات وطاقتنا كشعب كامل وليس كفتة أو طبقة وسطى محسب . وأن نعمل على إبراز هذه الامكانيات والاعتماد عليها والاستفادة منها فى تنظيم قيمتنا ، مع الاستفادة الواعية من التقدم

أبو زيد

الخليجية أو مركز الأبحاث الأجنبية ، لأنهم خلاصة التاريخ المصري (حامل تاريخ العالم) ونتائج الجهد الشعبي المصري الطويل ، وأنهم طليعة شعب ، لو استطاعوا أن يكونوا طليعة حقاً ، وعملاً ، لبوا هذا الشعب مكانه الحقيقي ، في طليعة البشر ، لا من منطلق شوقي أو أصولي ، وإنما من منطلق إنساني ، يحق فيه لكل شعب ولكل إنسان أن يحصل علي نصيبه عى قدر قيمته بالعدل ودون فرض أو هيمنة.

وحين أتساءل من يستطيع أن يقوم بهذه المهمة فلن أجد سوى الوطنيين التقدميين ، مثقفين كانوا أو عمالاً أو فلاحين ، هم وحدهم أصحاب المصلحة الحقيقية في هذا البديل ، وهم وحدهم من يمتلكون إمكانيات يمكن أن تتطور في هذه الاتجاه ، شريطة أن يعوا أنهم أبناء للشعب المصري ، وليسوا أفراداً عابرة. - يملكون عقولاً قابلة للبيع أو التبرير ، وأن يوقنوا أنهم (يساويون) الكثير الذي لا يستطيع أن تدفعه لهم السلطة أو الصحافة

العلمي والتكنولوجي ، بما يتناسب (ولا يضر) مع احتياجاتنا ، التي لابد من الحرص على تصديدها ، بأنفسنا ، ولا تترك الآخرين يحدوها لنا بأى حجة ولا أى سبب . وهذا يحتاج منا إلى تعميق وعينا بواقعنا ومعرفة قيمته الحقيقية واحتياجاته الحقيقية أيضاً ، وإبداعاته المتميزة . في هذه الحالة فقط سوف نستطيع أن نتخذ لنا مكاناً لا تقصاً في العالم الجديد ، ندخله من منطلق التميز والصراع وليس الضنوع والاستسلام.

هوامش:

- (١) سيد البحراوى ، البحث عن المنهج فى النقد العربى الحديث . دار شرقيات للنشر والتوزيع ، القاهرة ١٩٩٣ .
- (٢) سيد البحراوى: التبعية الذهنية في النقد العربى الحديث بحث مقدم فى ندوة مركز البحوث العربية بالقاهرة عن "التبعية الثقافية" ، ومنشور باختصار فى مجلة ادب ونقد . القاهرة عدد ابريل ١٩٩٤ ص ١١ - ٣٤ .
- (٣) راجع هذه التعقيبات فى نفس العدد من ادب ونقد .
- (٤) البحث عن المنهج : مرجع سابق ، ص ١١٦
- (٥) تعقيب سيد ياسين فى ملف ادب ونقد . ورأى العالم ورد ضمن حوار له مع د. صبر حامد (ابو زيد بمجلة العربى . الكويت عدد سبتمبر ١٩٩٤ ص ٨٠ ، حيث يقول واصفاً المنحى الذى سار فيه الكتاب : - وليس فى هذا تحرر من التبعية إنما هو استغلاء قومى ، واصولية وإن اتخذت شكل الاصالة .
- (٦) البحث عن المنهج ص ١١٦ .
- (٧) وهذا ما انتهت إليه فريال غزول فى تعقيبيها (فى ادب ونقد) وحذرت من الإجهاز على الدراسة عبر مقاومتها مقاومة الخائف بالفهم الفرويدى .
- (٨) يقول محمود العالم ص ١٠ من المقدمة: وفى تقديرى - أخيراً - إنه رغم كل الجهود الحادة والمتشعبة التى نبذلها فى نقدنا الأدبى العربى ، فما نزال جميعاً ، نجتهد فى حدود نظريات نتعلمها متراثنا العربى القديم أحياناً ، أو من نظريات نستلهمها ونتمثلها - فى أغلب الأحيان - فى الإنتاج الأدبى النقدى الأوروبى والأمريكى ، أو نطبقها - فى بعض الأحيان - للأسف تطبيقاً ألياً ، دون امتحان لدى صلاحيتها لخصوصية إبداعنا الأدبى ودون مراعاة للملابسات الاجتماعية الخاصة لنشأتنا... الكتاب صادر عن دار المستقبل العربى سنة ١٩٩٤ .
- (٩) حول المفاهيم المختلفة لمصطلح "المجتمع المدنى" راجع عبد القادر الزغل: مفهوم المجتمع المدنى والتحول نحو التعددية الحزبية" ضمن كتاب ، قضايا المجتمع المدنى العربى فى ضوء إطروحات جراسمى إشراف أمينة رشيد ، مركز البحوث العربية ، القاهرة ١٩٩٢ ص ٤٧ - ٥٢ .
- (١٠) V.PekelIs: Cybernetics ato z. Mir publishers' MOscou 1974. p 152-156 .
- (١١) راجع قاله د. فوزى منصور عن السوق الشرقى أوسطية فى صحيفة الإهالى عدد ١٩/١٠/١٩٩٤ .
- (١٢) Terry EAGLton' The Function Of Criticism. Verso EDITION AN Nib - Lon- don. 1984. P. 150

قراءة في "البث عن وليد مسعود" لجبرا إبراهيم جبرا الكتابة إيمان بالحياة

اعتدال عثمان

يكون التعبير الفني عنها ؟ أو بكلمات أكثر تحديداً: كيف يتحقق هذا التعبير في عمل روائي عربي كبير مثل جبرا إبراهيم جبرا في روايته "البث عن وليد مسعود"؟ يمكننا تصور توصيف أولى لبنية رواية "البث عن وليد مسعود" على أنها بنية دائرية تبدأ من حادثة اختفاء وليد مسعود وتعود في النهاية إلى النقطة نفسها بعد أن يمر القارئ بعملية كشف تدريجي لصياغة وتكوين الشخصية الرئيسية ولشبكة العلاقات التي تربطها بالعالم، وبالشخصيات الأخرى في الرواية. وتستعير الرواية في جانب من جوانبها، تقنية الرواية البوليسية، بمعنى الاعتماد على موتيفة اختفاء محورية في العمل والبحث عنها. لكن استخدام الكاتب لهذه الموتيفة يتعارض تعارضاً جوهرياً مع تقاليد النوع الأدبي المعروف بالرواية البوليسية. إن الرواية لا تنتهي بكشف غموض سر اختفاء وليد مسعود وإنما يزداد السر غموضاً، وتؤدي التفسيرات المختلفة لحادثة الاختفاء إلى طرح احتمالات متعددة تتساوى من حيث الرجحان، ومن حيث امتلاكها لطرف من أطراف الحقيقة ومن ثم

العين تسمع والأذن ترى والذهن يتفتح على زخم كثيف حين يستحضر فنان قدير صور الجمال المكنون في ذهنه ويحسدها في عمل فني يكون مقروءاً أو مسموعاً أو مرئياً. إن الوسائط الفنية تتنوع كما أن أدوات التعبير تختلف من فن إلى آخر، لكن الفنان في الأحوال كلها يستخرج من داخله صور الجمال المخزن عن طريق الخواص، فتنفذ إشعاعاتها عبر هذه الوسائط والأدوات وتتخلق الموجودات في ضوئها الباهر من جديد

ما يكون في المذاق الطول لداعة الرأفة. وإذا تجتمع الأضداد في ذات واحدة ينطلق شاعر فيقول "إنني متسع بوفرة لا تحد" (١) وقد يظهر اتساع الذات البذعة ووفرة العوالم التي تجوب أرجاءها في كلمات مبدع آخر يقول "أناس جدد يتخلقون في ذهني بصورة دائمة، سواء أكان ذلك بإرادتي أم كان بغير إرادة مني، يسكنون داخلي ولا يرحلونني منذ اللحظة التي أدركت فيها وجودهم، وما أكثر ما تكون مقاصدنا متعارضة" (٢) وإذا تأتى ذات مبدعة مثل هذا الاحتشاد والاتساع والوفرة، فكيف

والجمال ليس سمة في الأشياء نفسها، إنه يوجد في الذهن الذي يتامل الموجودات ويدرك فيها ومن خلالها جمالاً مغايراً لما قد يدركه ذهن آخر. صحيح أن الذهن البشري يمتلك قابلية غير محدودة لتوليد صور الجمال، كما أنه يمتلك القابلية نفسها لتوليد صور القبح والبشاعة والسوخ. وكثيراً ما تجتمع الأضداد لدى مبدع واحد مما يجعله لا يستطيع الوصول إلى تصور نهائي ثابت لحدود ما هو جمال ولما هو قبح، مثلما لا تجدى محاولة الوصول إلى يقين بحقيقة المذاق الطول، وبحقيقة المذاق المر، فلزم أحياناً نشوة غامرة، وكثيراً

أدب وثقافة



والتصريح والكشف، وعن طريق الحركة بين الحذف والإضمار والإيحاء والتلميح من ناحية، والتصريح والإفشاء والكشف من ناحية ثانية، تتخلق اللغة في "البحث عن وليد مسعود" وهي لغة لا ترمي إلى توصيل رسالة بسيطة محددة، مثل لغة الكلام العادي، أو حتى لغة الرسالة الأدبية الواضحة، وإنما لغة تعمل على تكوين نظام إشاري مركب، له خصوصيته العلامية. ويرتبط هذا النظام الإشاري بلغة القص الراقي والتعبير الأدبي الرفيع بصورة عامة، في كل زمان ومكان، كما يرتبط في الوقت نفسه بالخصائص المميزة لأسلوب الكاتب. وإذا يحيل هذا النظام إلى نصوص أدبية أخرى تتراوح بين امرق القيس ويد

متكافئة، تشغل حين الرواية كلها، فإننا لن نستطيع حل شفرتها إلا بعد القراءة الأولى للرواية ثم العودة إلى الشهادة مرة أخرى. ويرجع ذلك إلى النهاية وكل ما يقع بينها وبين الشهادة، في الفصل الأول، يسهم في تعديل وتعميق فهمنا لما جاء في الشريط المسجل بصوت وليد مسعود. (٥)

ولا تقتصر أهمية الشهادة على كونها المصور الذي يخترق مستويات العمل كلها ويشد أطرافها، ولكنها تؤدي وظيفة شكلية وديوية أخرى، لا تقل أهمية، وتتمثل في لغة السرد. إن اللغة المستخدمة في الشهادة تلجأ إلى الحذف والإيحاء وإرجاء الكشف والإضمار. أما اللغة في الفصول الأخرى فتلجأ إلى التعبير بالإفشاء

تؤكد نسبية الحقيقة وتوزيعها على أوجه الحياة المخطفة، بتعقيداتها وتشابكاتها المعقدة. (٦)

وتتكون البنية الدائرية في الرواية من مستويات عدة، أو من عدد من الدوائر المتقاطعة، يخترقها محور أساسي، هو شهادة وليد مسعود، المسجلة على شريط "كاسيت" يتم العثور عليه في عربته عقب اختفائه. وتشمل الشهادة التي تدون في النص الروائي بشكل طباعي مميز، يخلو من علامات الترقيم، على معلومات متناثرة وأزمنة وأمكنة متداخلة وإشارات غامضة إلى شخصيات الرواية كلها أو معظمها. وتقدم الشهادة صورة مكثفة لحياة وليد مسعود وتكوينه وعلاقاته على نحو معقد شديد الإيهام، ولا يعتمد السرد فيها على التتابع المنطقي للأحداث، والتسلسل الزمني، وإنما يعتمد تداعي الأحداث والأفكار وزمن الذاكرة والمكان النفسي الداخلي. وتنشأ عن التداعي فجوات دلالية واسعة تقوم الفصول التي تتكون منها الرواية بملء الفجوات الدلالية، وإلقاء الضوء على شبكة العلاقات في العمل الروائي من خلال مناهير شخصيات عدة توظف السرد والحوار والوصف والخطابات والذكريات الشخصية... إلخ لتحقيق هذا الهدف. وتتميز المناظير التي يقدم السرد من خلالها بالكاف المتعدد (٧).

وإذا كانت الشهادة تمثل المحور المكثف المركز لحياة وتكوين وعلاقات الشخصية الرئيسية، التي تتكشف من خلال عملية السرد، وتقدم عن طريق مناظير عدة

شاكر السياب تتمتع من الأساطير الشرقية، الآشورية والبابلية، ومن الأساطير الإغريقية ومن الأدب الغربي ومن الأدب العربي في وقت واحد، فإنه يحيل أيضاً إلى تناص داخلي، فيستعير صيفاً وتعابير وردت في الشهادة نفسها، بمعنى أن العمل الأدبي يحيل إلى نفسه وإلى غيره من النصوص، بوصفها أعمالاً لغوية تعيد بناء الواقع عن طريق اللغة ومن خلالها.

وجدير بالذكر أن توليف اللغة، وهي أداة التعبير الأساسية التي يركز عليها الشكل الروائي، يتطابق مع الروا، أو الرسالة التي تسعى إلى توصيلها، فالهدف والإيحاء والإرجاء يمثل نوعاً من خفاء المعنى أو اختفائه، يتناظر مع اختفاء الشخصية الرئيسية، أما الإفشاء والتصريح والكشف، فإنها جميعاً تتماثل مع الكشف التدريجي لحياة وليد مسعود ولشبكة العلاقات التي تربطه بالعالم. وبالإضافة إلى ذلك تتماثل عملية البحث عن وليد مسعود مع البحث عن طرق التقنية الفنية في عملية الكتابة نفسها، أو عملية الإبداع الأدبي بصورة عامة. إننا نجد في الرواية إشارات إلى الصعوبات التي يواجهها الكاتب في التعبير خلال عملية الإبداع، مما يُلَمَح إلى الوعي المتزايد في الثقافة المعاصرة بوظيفة اللغة في تقديم الحقائق اليومية المعيشة. إن اللغة لا تعكس العالم بصورة موضوعية، كما أن اللغة ليست وعاء فارغاً يصب فيه الواقع وتعكسه اللغة بطريقة سلبية، بل إنه من الصعب أن يقدم كاتب ما

وصفا موضوعياً للعالم، إذ أن الرائي يغير الشيء المرئي على نحو مستمر، يتلازم مع علاقته المتغيرة بهذا الشيء. والنتيجة أن تصبح علاقة اللغة بالعالم الظاهري جد معقدة وإشكالية تتحكم فيها المواضعات الأدبية والاجتماعية. (٦) وإذا كان الكاتب مجدداً فإنه يعتمد إلى كسر هذه المواضعات. ومن الأمثلة البارزة في رواية جبراً عبارة وردت في الشهادة يقول فيها "ليس هذا ما أردت أن أقسوه" (الرواية ص ٣٦-٣٤) وتتكرر هذه العبارة بالكلمات نفسها أو بكلمات مشابهة أربع مرات طوال الشهادة. إن السارد في هذا الموضع يقول ولكن الملفوظ ليس هو الحقيقة التي يريد أن يعبر عنها، مما يجعل الكلمة أشبه ما تكون بحلية صراع بين صوتين، صوت العالم الخارجي والموضوعات الاجتماعية واللغوية، وصوت العالم الداخلي للكاتب الذي يستخدم وعيه بـ"صور هذه المواضعات عن التعبير عن العالم كما يراه، فيحمل الكلمة بشحنة دلالية يتعارض اتجاهها مع الاتجاه الأصلي المتعارف عليه لهذه الكلمة، ومن ثم تصبح الرواية ذات طبيعة حوارية (٧).

قلت فيما سبق إن بنية الرواية التي نحن بصدها بنية دائرية تتشكل من مستويات عدة متقاطعة. أو من عدد من الدوائر المتقاطعة. ويمكن تمييز أربع دوائر أساسية، فتتمثل الدائرة الأولى المستوى الخارجي الظاهري للأحداث والشخصيات وتستعير مواضعات الحبكة البوليسية من أجل أن

تكسرها كما ذكرت في نقطة سابقة. أما الدائرة الثانية فتقدم المستوى الأسطوري الذي يتقاطع مع دائرة الأحداث من جهة ومع الدائرة الثالثة، وتمثل الجانب الرمزي في الرواية من جهة أخرى، كما تتقاطع هذه الدوائر مع الدائرة الرابعة وتتجلى في المستوى الغدسفي للعمل كله.

تحدد الدائرة الأولى الصقبة الزمنية التي تدور الأحداث خلالها. وتقتد من أوائل العشرينيات إلى أوائل السبعينيات، وهي الحقبة نفسها التي تستغرق حياة وليد مسعود منذ مولده في بيت لهم بـ"فلسطين حتى كان اختفاؤه في منطقة الحدود بين العراق وسوريا. وتمثل الإطار الاجتماعي للأحداث، في الطبقة المتوسطة وشرائحه العليا، على حين تتنغمس معظم الشخصيات إلى الإنجليزيسيا، أو النخبة المثقفة.

وتتوزع الأحداث على اثني عشر فصلاً، يخصص منها أربعة فصول لنشأة وليد مسعود في بيت لحم ومرحلة تكوينه النفسي والفكري وهي الفصول الثالث والرابع والسادس والثامن، وتقدم من خلال منظور راو واحد هو وليد مسعود نفسه، ما عدا الفصل الثالث الذي يقدم من منظور شامد على الأحداث (يعسى ناصر) يخفى بعد أداء مهمته.

ومن خلال هذه الفصول نتعرف على المؤثرات الأساسية التي تركت علامات لا تحصى في تكوينه، منها على سبيل المثال "التجربة الفيزيائية للطبيعة الفلسطينية.. ثم المعاني السياسية اللاحقة.. وبعد



ذلك معاني المنفى الفلسطيني.. فهذه كلها عناصر تغلغل قلبها في النفس والذاكرة (٨) ومنها أيضاً تجاربه الروحية، في مراحل مبكرة ونزعة متصلة فيه تدفع به إلى البحث عن إيمان وتتسهي إلى نكوص وإخفاق، خصوصاً في فصل بعنوان "وليد مسعود يتذكر النساك في كهف بعيد" ثم تجربة دراسة اللاهوت في إيطاليا والتحول المهم الذي صاحب هذه التجربة وأدى بوليد مسعود إلى السقوط من عالم الروح إلى عالم الجسد، واختيار الفعل بدلاً من التأمل.

وإلى جانب هذه الفصول الأربعة، المخصصة تماماً لتكوين وليد مسعود النفسي والعقلي وأوجه نشاطه السياسي وارتباطه بالمقاومة الفلسطينية بعد نزوحه إلى بغداد عام ١٩٤٨، تتكشف في الفصول الأخرى شبكة العلاقات التي تربطه بشخصيات الرواية وهم أساساً أربعة رجال (جواد حسني وإبراهيم الصالح نوفل وكاسم إسماعيل وطابق رؤوف) وأربع نساء (مريم الصفار ووصال رؤوف وجنان الشامر وريبة زوجة وليد) غير شخصيات أخرى ثانوية.

وتتوزع مناظير السرد الخاصة بهذه الشخصيات على فصول الرواية، وتحتل مساحة في السرد تتفاوت من حيث الطول والقصر وتركيز الضوء ودرجة الكشف عن الأبعاد المختلفة لشخصية وليد وفقاً لكل منظور منها. وقد تتعارض المناظير وقد تتقاطع أو تتآلف، لكن وليد مسعود يظل محوراً في الاتصالات كلها، أو هو العنصر الأساسي الذي تتوزع حقيقته على

بقية الشخصيات. وهذه الشخصيات تمتك بدورها ذواتا متكافئة من حيث تمثيلها في عملية السرد، على نحو ما ذكرت في نقطة سابقة. ويمكن وصف هذا الأسلوب في تقنية السرد عن طريق استعارة للروائي د.ه. لورنس استخدمها في معرض تفسيره لفكرة الحالات المتصلة للشخصية. يذهب لورنس في شرحه لهذا المصطلح الكيميائي إلى أن العنصر الذي تجسده الشخصية الرئيسية يعادل الكربون، أما التجليلات المختلفة لهذه الشخصية نفسها فتعادل الأشكال المتنوعة التي يظهر بها الكربون في الطبيعة، وتتراوح بين الماس، وهو أكثر الأشكال المعروفة صلابة والجرافيت، وهو المادة الناعمة التي تصنع منها الأقلام الرصاص، وخمسائة مادة أخرى، وتشير استعارة لورنس إلى وجود جوهر غير متغير مثل الكربون تشتمل عليه الشخصية الرئيسية، على حين يدخل هذا العنصر نفسه في تجليلات أخرى، أو شخصيات أخرى، تختلف وفقاً للظروف وللزمان والمكان. (٩)

ولكن كيف يظهر هذا الجوهر الرئيسي، أي وليد مسعود، موزعاً على تجلياته الأخرى، أو الشخصيات الأخرى؟

طبيعي أن يتحقق هذا الأمر في عملية السرد من خلال مناظير الرواية فيستعير الراوي منظور وليد مسعود ليقدمه داخل منظوره هو، ويقسم بين المنظورين نوعاً من التعارض، أو التناظر الكيميائي المتكافئ على نحو لا يلفي أحدهما الآخر. وفي الوقت الذي يتسم فيه

منظور جواد حسني ومنظور إبراهيم الحاج نوفل، على سبيل المثال، بالتناظر مع بعض أوجه شخصية وليد، كما يتسمان بقدر ملحوظ من التعاطف معه، إلا أن هذا التناظر والتعاطف لم يبلغ خصائص شخصية كل منهما.

إن جواد حسني يتصف بنزعة توفيقية، فيميل إلى الإدارة والدبلوماسية والنظرة الموضوعية، مما يتعارض مع اندفاعات وليد إلى المفاصلة. لكن دور جواد حسني في الرواية يتحدد بوصفه باحثاً، يقوم بجمع التفاصيل عن حياة وليد وتسجيلها في كتابه. ومن أجل تحقيق هذه الغاية فإنه يتلبس بشخصية وليد، أو أن شخصية وليد تتلبس، على نحو ما جاء في الفصل الأخير، خصوصاً حواراً مع وصال رؤوف.

أما إبراهيم الصالح نوفل فإن انجذابه إلى وليد وترسم خطاه يدفعان به إلى الإسهام في رسم شخصية أسطورية للبطل، يجد في نفسه أصداءً لها. وعلى الرغم من ذلك فإن القانون الأساسي الذي يحكم شخصية كل منهما يختلف، إذ يبدو وليد محباً ومفجراً لطاقت الحب من حوله، على حين يظهر الآخر كارهها للبشر، وللمزيلة البشرية، أي الحياة، على حد تعبيره. إنه عديم، يمثل في هذا الجانب تحولاً من تصولات وليد حين اختل توازنه قرب النهاية، وطغت نزعة عدمية على الوجوه الأخرى لشخصيته.

وعلى الطرف الآخر نجد كاسم إسماعيل والدكتور طارق رؤوف يعلنان، بصورة مباشرة أحياناً

وبصورة غير مباشرة أحياناً أخرى، اتخذهما من وليد موقف الغريم، فيظهر الأول بوصفه غريماً فكرياً يهاجم كتاباً لوليد هجوماً مجحفاً، ويظهر الثاني على أنه غريم اجتماعي، يحدد وليد على نجاحه في علاقاته، خصوصاً بالنساء لكنهما لا يخفيان في الوقت نفسه انجذابهما لوليد واهتمام أولهما بنتائج الفكري من ناحية، واهتمام الثاني، من ناحية أخرى، بالكشف عن جوانب غيبية في شخصيته، حتى وإن تعارضت مع عقلانية الراوي نفسه، فنجد طارق رؤوف يقدم تفسيراً مستفيضاً لتأثير برج الجدى على تكوين وليد النفسي.

أما النساء فإن لوليد تأثيراً عميقاً، ومدمراً في معظم الأحيان، على حياتهن. إنهن يتبنين قضاياها وهموميه بصورة كاملة، تصل في بعض الأوقات إلى توحد كامل معه. وإذا كن يتفقن في تبني منظوره إلا أن كلاً منهن تظل منفردة من حيث طريقتها في تبني هذا المنظور. إن موضوع القول، وهو وليد مسعود، ليس ثابتاً، وإنما يبنى على حركية هذا الموضوع نفسه وتجدد التلويحات التي يقدم بواسطتها، وتنشأ أساساً من تعدد مناظير السرد وتكاثرها، وتغير السارد على نحو مستمر. وعلى حين يقدم السارد إضاعة لجانِب من جوانب موضوع القول فإنه يقوم في الوقت نفسه بالكشف عن العالم الداخلي للسارد ذاته، أي أن السارد يقدم إضاعة مزدوجة، ذاتية داخلية، وموضوعية خارجية في آن واحد.

إننا نتعسف العالم الدخلى للكتور طارق رؤوف مثلاً من خلال حديثه عن تأثير برج الجدى على تكوين وليد مسعود من جهة، وعن طريق كشف الأول لعلاقته بمریم الصفار، وهي عشيقه سابقة لوليد مسعود من جهة ثانية. ومن خلال استخدام الأسلوب نفسه في التقنية، تكشف وصال رؤوف عن عالمها الداخلي في الوقت الذي تكشف فيه عن علاقة وليد بجنان الثامر وبها في آن واحد.

قلت في نقطة سابقة إن دائرة الأحداث تتقاطع مع دائرة أخرى تتمثل في المستوى الأسطوري. وتستعير الرواية في هذا المستوى بعض خصائص البطل الأسطوري عن أساليب أخرى في التقنية سيرد ذكرها في موضوع تال. تبدو الرواية في هذا المستوى وكأن هدفها، الأساسي تقديم أسطورة عصرية لبطل يصارع حقيقة خارجية لا قبل له بالتغلب عليها. وهذه الحقيقة ليست إرادة إلهية، كما في الأسطورة اليونانية على سبيل المثال، وإنما هي قوة دينوية تسببت في اقتلاع البطل من جذوره وفي اتجاهه إلى المنفى. إنه البطل المقتلع، على نحو ما تذكر أكثر من شخصية في أكثر من موضوع في الرواية. إنه أيضاً يقطع من حوله بدرجات متفاوتة، قد تشمل في الجنون (ريما)، أو الاتيهيار (مریم الصفار)، أو الضياع (وصال رؤوف)، وقد يتخذ تأثيره منزعاً تحريضاً يظهر في ضمنية أو حسد غير مبرر (كاظم إسماعيل وطارق رؤوف)، أو قد يظهر هذا التأثير في فعل إيجابى

مثل الكتابة لدى (جواد حسنى). إنه بكلمات إحدى الشخصيات الغريب العابر الذي يصيب من يعرفه بالغربة إن هذا الإحساس الفاجع بالافتقار يجعله طريداً مطارداً طوال الوقت، يكتهم على نحو مستغفر، لا يكف عن ابتكار الغسوية ولا يكف عن السقوط فيها.

وشخصية مثل هذه لا يقتصر الصراع في نفسها على العامل الخارجى، وإنما تشتمل كذلك على صراع داخلي. إن الهماريتيا، أو السقطة العظيمة، لدى وليد مسعود، لا ترجع إلى فعل إرادى يحدث نتيجة النقص في المعرفة، مثلما نجد في حالة أوديب، كما أنها لا ترجع إلى فعل إرادى وإن كان غير متعمد، يقدم البطل عليه بسبب الإذعان والغب، مثلما فعل عليل شكسبير على سبيل المثال، إنها صفة تنشأ من الذات، لكنها ما ثبت أن تستوى على هذه الذات نفسها، وتجذبها في اتجاهها على نحو يشل إرادة البطل ويصيبه بعجز تام عن مقاومة القوة التي تجذبه. (١٠). وتتمثل هذه القوة «في الشبق الذى استحوذ على ذهنه (١١)» إنها أشبه ما تكون بقوة شيطانية مظلمة جعلت تزحف على إشرافه الفكرى وتنشط به إلى حيث ينفلق ذهنه أخيراً عن كل شيء، ويصبح الموت هو النهاية الحتمية الوحيدة (الرواية ص ١٧٦). إنه بكلمات أخرى «يريد الكون كله» (السابق، ص ٢٧٥). يريد النجاس المادى والبطولة والتفوق المعنوى وتعدد العلاقات النسائية، أو أنه يريد الخارق من كل شيء، من المتعة،



ومن الألم، ومن الفرح، ومن أوجه الحياة كلها في حدودها القصوى، حتى لو كان بعد هذه الذروة انحدار حتمي صوب الموت. وهو بالإضافة إلى ذلك كله يبغى مصالحة الغير مع الشر، الملاك مع الشيطان، العلم مع الواقع، المستحيل مع الممكن. إنه بكلمات موجزة، شخصية تتعدد فيها الذوات، وتضطرب فيها الأضداد اصطراع الكافر مع المؤمن، اصطراع المارق مع الورع.

وجدير بالذكر أن هذا التصوير الأسطوري للبطل في توقه إلى المطلق، يظهر في أكثر من عمل من أعمال جبراً إبراهيم جبراً. (١٢) وتتوقف قدرة هذا النمط الأسطوري، على الاستمرار في

الحياة ومواجهتها، على تمكنه من حل إشكالية وجوده، بمعنى التوصل إلى درجة من المصالحة أو التوازن بين الذات والعالم. فإذا تمكن البطل من حل هذه الإشكالية، فإنه ينجو، وإذا أخفق وتقلب في داخله على الجوانب الأخرى، فإن قوى الظلام تنتصر، كما حدث في حالة وليد مسعود، وكما جاء على لسانه في شهادته المسجلة «لقد رجحت في كفة الظلام» (ص ٣٢).

ولا يقتصر المستوى الأسطوري في الرواية على شخصية البطل وحده وإنما يجاوز هذا البعد إلى بعد آخر يتمثل في تنشيط بنيات معرفية ثانوية في العقل الجمعي العربي، على حين يتم ربط هذه البنيات المعرفية المنشطة بالشخصية الروائية الأساسية.

ومن أوضح الأمثلة على هذا النحى في الكتابة الإشارة التي اقتبسها الآن من كلمات إبراهيم الصاج نوفل ويرد فيها ذكر أسطورة جلجامش وأسطورة الإسكندر الأكبر. يقول الراوي «وليد على نحو ما يذكرني بالإسكندر يوم حزم أمره للحصول على سر الظلود. يدخون العالم، هؤلاء الباطشون بالعالم (لشدة ما يحبونه)، ثم يطلبون الظلود. كلكاش فعل ذلك أيضاً: فعل ما فعل بابل وأروك، ثم كبر وعقل وحزم أمره للحصول على النبتة التي ستهب إياه بعد الجهد والألام، أكلتها الحية، وخلدت، دونته. والإسكندر رغم ذهابه إلى بابل، حيث لابد أن أحدهم روى له قصة كلكاش، ثم

يتعز' (ص ٣٠٨)

إن الراوى يتعمد الإيحاء باستمرارية التراث الأسطوري، بمعنى أن وليد مسعود يعد وريثاً لهذا التراث، ويمثل في الوقت نفسه بطلاً أسطورياً معاصراً، أو نموذجاً أعلى يقتزن بالتماذج العليا الأسطورية مثل جلدجاش والإسكندر الأكبر. وهذه النماذج العليا أشكال تاريخية لها وجودها الحقيقي، غير أنها حين تقدم في نص أدبي تصبح تهل، على المستوى السطحي، لدلالة عميقة، تتمثل في رغبة العقل الجمعي في الاحتفاظ بوجود هذه الأنماط واستمرارها. (١٣)

وإذا سلمنا أن بؤرة الرواية تتجسد في البحث عن وليد مسعود، وأن الشخصيات تتولى مهمة البحث وتكشف عن ذواتها من خلال هذه العملية نفسها، فإننا نستطيع أن نقول إن البحث يتم هنا على نحو مزدوج، ويظهر الجانب الأول من هذه العملية المزدوجة في البحث عن الآخر في الذات، أو البحث عن الذات في الآخر، بكل ما يشتمل عليه الآخر، أي وليد مسعود، من سمات واقعية، خاضعة للزمان والمكان والظروف المعيشة، ويشتمل عليه أيضاً من سمات أسطورية موزلة في الزمن، ولها امتداداتها في تجليات أسطورية معاصرة. ويظهر الجانب الثانى من هذه العملية نفسها في البحث عن القاسم المشترك في العقل الجمعي، ذلك القاسم المشترك الذى يتوزع على الذات كلها ويشكل ملحقاً مهماً من ملامح هويتها.

وليس التوجه إلى العقل الجمعي، أو تشييط جوانب معرفية ثانوية فيه، بقا صير على هذه الجوانب وحدها، وإنما تستعين الرواية كذلك بأسلوب الأدب الشفاهى، كما يظهر في الشهادة المروية بصوت وليد مسعود نفسه والتي تمثل محور العمل كما قلنا.

إن هذه الشهادة مسموعة تحكى شفويا أول الأمر، ولا تدون إلا في الزمن الروائى، في الوقت الذى تعد فيه عملية تدوين الشهادة وكتابة الرواية نفسها إعادة بناء لحياة البطل، ولسيرته الذاتية، فالرواية إذن تعيد بناء المنجز شفهوياً من خلال روايات المستمعين، وهم الشخصيات نفسها التى ورد ذكرها في الشهادة، فيصبحون المستمعين والرواة والحروى عنهم في وقت واحد.

وفضلاً عن استعارة الرواية لأسلوب الأدب الشفاهى وتطويره لمنطق العمل الروائى يستعين الكاتب كذلك بتقنية الحكاية داخل الحكاية، وهى التقنية القصصية التى وإن تكن معروفة في الفن القصصى بصورة عامة، إلا أنها تعد من الأشكال المميزة للأدب الشعبى العربى، خصوصاً الف ليلة وليلة. إننا مثلاً نجد حكاية الجارية والإسكندر داخل حكاية وليد مسعود (ص ٣٠٨-٣٠٩).

وإذا كان الكاتب قد لجأ إلى هذه التقنيات الفنية بهدف اختراق الجمال الأسطوري، فإنه لا يقلل أن وليد مسعود يخضع أيضاً لقتضيات الواقع العيش، بوصفه إنساناً موجوداً في زمان ومكان

بعينهما تؤثر فيهما ظروف اجتماعية وأوضاع سياسية محددة. وعلى الرغم من ذلك فإن مجال حركة الشخصية الرئيسية لا يقتصر على الواقع الفيزيقي وإنما ينجسأوزه إلى المجال الأسطوري، وإلى هذا المجال ينجذب وليد مسعود جاذباً معه الشخصيات الأخرى، تأسجاً معهم ومن خلالها وشائج قوية ذاتية وعامة.

ومن أجل أن يجمع الكاتب بين الواقعى والأسطوري نجده يلجأ إلى إزاحة الواقع كله، بأحداثه وشخصه، إلى المجال الأسطوري، ويحدث ذلك كلما ضاق الواقع وكلما قصر التفسير السببى المنطقي عن تقديم إجابة شافية للسؤال الذى تطرحه الذات المركبة التى تتدور في الأشواق والطموحات العريضة التى لا تعد. ومن أجل أن تستوعب الكتابة فائض تجربة مثل هذه الذات في الواقع المحدود يلجأ الكاتب إلى اختراق المجال الأسطوري، وينشأ عن الإزاحة والاختراق، حين جمالى تتراوح الحركة فيه بين الإنطلاق من المعلوم بحثاً عن المجهول، والإنطلاق من الحاضر بحثاً عن الغائب، والإنطلاق من المحدود تطلعاً إلى المطلق اللامحدود. (١٤)

وتتخلق في هذا الحيز الجمالى الذي يتسم بالتوتر بين الواقع الإيميريقى، أو التجريبي، والواقع الخيالى الأسطوري، لغة متوترة أيضاً، تعتمد إثبات الشئى ونفيه في آن واحد، كما تعتمد الكشف والإخفاء، على نحو ما تكرت في موضع سابق. إنها لغة احتمالية،

الشخصيات المحيطة به. إما سلباً أو إيجاباً، وإذا أضفنا أيضاً الجوانب الأسطورية الذي يسهم الجمع في صنفه، والاشتراك الجماعي في البحث عنه، إذا أضفنا ذلك كله، فإن المحصلة الأخيرة تطرح فرضية قوية مفادها أن حياة وليد مسعود واختفاؤه والبحث عنه، تشكل معادلاً رمزياً للقضية الفلسطينية خلال الحقبة التي تناولتها الرواية. وتعد تلك الحقبة من أوائل العشرينيات حتى أوائل السبعينيات، وهي الحقبة التاريخية نفسها التي تعود إليها جذور المشكلة الفلسطينية وتطوراتها اللاحقة. وعلى حين تتوازي أحداث حرب ١٩٤٨ مع خروج وليد من فلسطين- بعد أن تغير اسمه من خميس مسعود إلى وليد مسعود، بمعنى أول فقدان لعنصر أساسي من عناصر الهوية الشخصية والوطنية في آن واحد على المستوى الشخصي العام- فإن ابنه مسروان- أي الامتداد التناسلي للذات والعنصر البشري الذي يحمل الخصائص القومية- يقتل في عملية فدائية عام ١٩٧١، عقب خروج المقاومة من الأردن. في سبتمبر عام ١٩٧٠، ويختفى وليد نفسه في العام التالي مباشرة، مما يشير إلى أخفاق أصحاب القضية في التوصل إلى حل لها خلال هذه المرحلة، والبحث عن إمكانات أخرى سياسية أو نهائية.

وبناء على هذا التصور يصبح أن نقول إن الرواية تقدم ذاتاً جماعية مقطعة ومهددة بالذيان والتحل ومقاومة، في الوقت نفسه، لعوامل الاندثار بالفسد تارة،

في التقنية من شأنها أن تجعل الشخصيات الأخرى في العمل تسهم في صنع هذه الأسطورة. لكن الجوانب الأسطورية تتشابك ويتقاطع طوال الحدث الروائي مع جانب آخر رمزي، وعلى الرغم من أن وليد مسعود شخصية تتسم بتكوين نفسي وفكري متميز وقدرات غير عادية، وأحياناً خارقة، تجمع بين البحث عن المطلق من ناحية والانفاس الكامل في أنشطة دنيوية ونهائية واجتماعية من ناحية ثانية، تعنى الرواية بتفصيلها، كما تعنى برسم ملامحه الفيزيائية عناية فائقة، وعلى الرغم من ذلك فإن هذه الشخصية الحورية ليست ذاتاً فردية فحسب، وإنما تمثل ذاتاً جماعية في الوقت نفسه. إن المساحة التي تخصص في الرواية للكشف عن جذور وليد مسعود من حيث المولد والبيئة وظروف النشأة والخلفية الاجتماعية والثقافية والدينية، قد تشكلت كلها في فلسطين وتنفرد أربعة فصول بتفصيلها، غير ما جاء في الفصول الأخرى لإضاءة جوانب أساسية في حياته، مثل علاقته بابنه الذي يعمل مع المقاومة واستمرار صلته بالأرض المحتلة بعد نزوحه إلى بغداد، فضلاً عن احتمال عودته إلى موطنه الأصلي في نهاية الرواية، هذه المساحة التي تشغل العيز الأكبر من الرواية إنما تدل- أو على الأقل تصلح لأن تكون مؤشراً دلاليًا مهما- على القيمة الرمزية التي تمثلها حياة وليد مسعود واختفاؤه. وإذا أضفنا إلى هذا المؤشر مؤشرات أخرى، مثل تأثير وليد على

غير وثوقية، تلتقي الاضداد فيها، كما يلتقي الداخل والخارج، والواقع واللا واقع، ولعلنا نجد في الفصل قبل الأخير من الرواية مثلاً واضحاً للغة الاحتمالات، إذ تناقش الشخصيات المشاركة في الحدث، والمستمعة إلى شهادة والد مسعود، احتمالات غير قاطعة تدور كلها حول اختفائه. إن احتمالات القتل، أو الاغتيال من قبل غريم أو أكثر من غريم من بين هذه الشخصيات نفسها، أو من قبل جهة مجهولة، فضلاً عن الانتحار، أو العودة إلى الأرض المحتلة، تصبح كلها احتمالات واردة، وبالقدر نفسه من امتملاك قابلية الرجحان.

ويهمني في هذه النقطة التركيز على أن الاحتمالات المطروحة كلها متساوية من حيث إحتمالها إلى حقيقة نسبية مراوغة، الفعلی الحادث فيها لا يقل مصداقية عن الخيالي الأسطوري، أو الوهمي، مما يؤدي إلى الجمع بين خصيتين متناقضتين، فيما يمكن أن يسمى تكافؤ الضدين (١٥) وبالإضافة إلى ذلك يشير هذا المنهى في الكتابة إلى أن العنصر فوق الطبيعي، أو الخرافي، أو الأسطوري موجود ما دام الناس يعتقدون في وجوده (١٦)، وما داموا يرون في أنفسهم جانباً منه، أو يرون فيه جانباً من أنفسهم. لقد ظهر فيما سبق جهد واعي من جانب الكاتب يتمثل في صنع أسطورة معاصرة للشخصية الحورية في العمل، كما ظهر أن الكاتب يحقق هذه الغاية الرويوية عن طريق استخدام أمثاليات عدة



وبمحاولة الانزعاج ومد الجسور تارة أخرى، وبالاتمساس النهم في الحياة تارة ثالثة، أو الانسحاب منها أخيراً، من أجل أن يكون الانسحاب صدمة للوعي، وحالاً له على صحوة تواجه الخطر.

إن وليد مسعود إذ ينسحب من دائرة الضوء يصبح أنفذ ما يكون في قلب دائرة الضوء الغامر إنه يغدو الغائب الحاضر، المفقود الموجود في كيان الذوات الأخرى، وفي خلايا ذاكراتهم، يتأبى على النسيان والضياح، مثلما أن قضية فلسطين ما تزال تشغل حيزاً مهماً في ملف السياسة العربية والوجدان العربي.

لقد اشرت في الجزء السابق من هذه القراءة للرواية إلى تقاطع مستويات، أو دوائرها، وميزت ثلاثة مستويات هي مستوى الحدث الظاهري ومستوى الأسطورة ومستوى الرمز والمستوى الأخير وهو المستوى الفلسفي. وسوف أركز على قضية فلسفية تطرحها الرواية بصورة أكثر من غيرها من القضايا الأخرى، وهي مسألة الجبر والحرية.

تطرح الرواية تساؤلاً مهماً إذا كانت هناك اختيارات فعلية متاحة للإنسان بصورة عامة يحدد من خلالها حياته ومصيره؟ وعما إذا كانت هناك حتمية اجتماعية واقتصادية وفلسفية ونفسية شكلت وليد مسعود، بوصفه نموذجاً للإنسان في كل زمان ومكان من جهة وبوصفه إنساناً فلسطينياً من جهة ثانية، وأدت به إلى الانعطافات

الحادة التي تجاوزت حياته إلى أن كانت نهايته المأساوية؟ .

وتتعدد الإجابات بل إن الرواية كلها، في تصويرها، إجابة ممتدة، متعددة الأوجه على هذا السؤال، ولا يهم أن تكون هذه الإجابات متجانسة، بل إنها كثيراً ما تكون متعارضة أيضاً ومن هذه الإجابات نجد واحدة منها تناقض القضية في عمومها على نحو ما جاء في كلمات الكاتب القلورنسي بيكو ديلا ميراندولا، فيقول "قال الله للإنسان: وهذا أنت لا يقيّدك رابط، إلا إذا إذا اتخذته أنت بإرادة التي وميناك إياها. في مركز الدنيا وضعتك فيه ليسهل عليك أن تثقت حولك وترى كل ما فيها. لقد صنعتك مخلوقاً، لا أرضياً ولا سماوياً، لا فانياً ولا خالداً، لكي تكون خالق نفسك وتختار أي شكل تتخذه لنفسك" (الرواية ص ٢٣٤)

تشير إجابة الكاتب الإيطالي إلى الصراع في نفس الإنسان بين السماوي والأرضي، وهو صراع لا يلغى المسؤولية الأخلاقية ولا دور الإرادة الإنسانية التي توظف في هذه الحالة من أجل الحصول على توازن، أخفق وليد في بلوغه حين لكر في شهادته ولقد تدمر توازنه ورجعت في كفة القلام (ص ٣٢). وفي الوقت نفسه تطرح كلمات الكاتب الإيطالي جانبا من جوانب المؤثرات الثقافية الغربية لدى وليد، الذي نقل الاقتباس عنه.

لكن الرواية إذ تطرح إجابة ما فإنها لا تتوقف عندها، وكثيراً ما

تتفحصها، وذلك وفقاً للمنحنى الذي اتبعته في تقديم رؤيتها الفلسفية لنسبية الحقيقة. إن المرء «حصيلة ثقافته. وبما أن الثقافة مصدرها اليوم الكتب الغربية» أو الجامعة بمناهجها العلمية التي مصدرها الحقيقي هو أيضاً الغرب - إذن فالمثقف حصيلة غريبة، أي أنه لا صلة لفكره في أعماقه بطبقته وأرضه. وإذا كان مثقفاً ثقافة عربية تقليدية، فهو أجنبياً حصيلة فكر سلفي مشالي يستنكف عن الطبقة والأرض» (ص ٣٥٥) وهو منطلق مرفوض من منظور آخر، تقدمه شخصية أخرى، إذ أن نتيجة أن تصبح الثقافة نوعاً من الضياع ويترتب عليه أن يصبح اللامثقفون الوطنيين الوحيدين.

وهذا بالتالي يتنافى مع كل منطق وتبقى إجابة أخرى تتعلّق بالهوية البيئية والاجتماعية. وعلى حين يؤكد جواد حسني مثلاً، على أن خلفية وليد، مولداً وقضية، جزء مهم وحاسم في تحديد مسار حياة وليد مسعود، فإن مريم الصفار تظهر على الطرف الآخر، فتعجزم بعدم صحة هذا الزعم، ثم تعود فتعترف به جزئياً.

وتضيف «المهم أن وليد أيضاً شيء آخر. شيء فذ، مختلف عن الناس، مسابير لكل أحد. هناك الأيديولوجي، الجماهيري، الذي يريد ويستطيع، أن يكون في قلب العصمة. هناك الرجل الفاعل (الأكثفست) المستعد لإنقاء القنابل وكتابة المناشير السرية.. إنه جزء تلقائي من كيانه، أو ناحية واحد من كيانه، وذلك لأن لبقائه حاجة

إضافية، تغذي الناحية الأخرى من كيانه، وهي أيضاً تلقائية وجوهرية... فلماذا هذا الغافل القلق، المتسائل، هناك، الزاهد، البعيد في قرارته عن الجموع، المخلف بطوايا الأفكار والأحلام- هل كان هذان المستويان في حياته متناقضين؟ من يدري؟ (ص ٣٤٩)

هكذا لا تصل الرواية، أو أنها ترفض الوصول إلى نتيجة قطعية بشأن وليد، وتطرح في النهاية السؤال الإجابة «هل ثمة نتيجة قطعية في أي حدث في الحياة، دج عنك حياة إنسان كاملة؟.. هل الوقائع دائماً مادية ومحسوسة ومعلقة؟ ليست ثمة، في بعض الناس قوة لا تغطيها هذه الوقائع، لأنها فيض يتابع لا يحددها تشريح، أو فعل، أو مكان؟ القرائن لا تتسجم دائماً، والتناقض قد يظهر في أدق الأجزاء، ولكن من قال أن أجزاء الحياة تتماثل منطقياً وثنائياً فيما بينها؟ وحيثما كانت الحياة صراعاً مستمراً، وجرياً مستمراً، وحبالاً مستمراً- وهذه كلها تحتّم خلق العلاقات التي تتضارب فيما بينها- كان حاصل الأجزاء معاً أكثر من مجرد مجموعها بكثير. وهل كان وليد إلا حاصل حياة وحياة المحيطين به، حاصل زمانه الخاص وزماننا العام، وفي وقت واحد، وأي زمان كان كلاهما، زمانه وزماننا» (ص ٣٧٨-٣٧٩)

ولعل في الاقتباس السابق الطول إجابة شافية للقضية الفلسفية المثارة، غير أنه لا يقدم تفسيراً للموقف العيشي الذي انتهى إليه وليد بعد أن أخفق في الحفاظ

على توازنه، لقد أدت التناقضات والأضداد التي تصطرع داخله إلى نوع من العدمية. وهذا الموقف العدمي يجعلنا، بعد أن تكشفنا لنا أبعاد حياة وليد مسعود وشبكة العلاقات التي تربطه بالعالم، تعود مرة أخيرة إلى شهادته المسجلة إذ يقول «تقول اهرب قبل أن يفوت الأوان، دائماً يفوت الأوان دائماً نصل متأخرين حيث لا يفيدنا طيران ولا أجنحة وتفترنا الغربان في وضع النهار وحلقة الليل لا فرق لا لالال» (ص ٣٣)

وجدير بالذكر أن هذا الموقف العيشي الذي ينتهي إليه وليد مسعود ويجرّفه إلى النقي المطلق للمواضعات الاجتماعية جميعها، وحتى الحياة نفسها، كما ذكرت، يتعامل مع مصائر الشخصيات الرئيسية الأخرى في الرواية، وهي الشخصيات التي ظهرت من خلال السرد بوصفها وجوهاً لفخيلة وليد، وإن كانت هذه النهايات قد تنوعت فهي لا تخرج عن الموت في الحياة، إما بالصمت أو بالجنون أو بالعزلة المطلقة.

ومن اللافت هنا أن هذه الرؤية العيشية في الوقت الذي تقضض فيه التناقض بين العسالم الداخلي والعالم الخارجي لعظم شخصيات الرواية، وكلهم ينتمون، على نحو ما ذكرنا من قبل، إلى فئسة الإنجليزيسيا، إلا أنها لا تتعدى هذه الفئة إلى فئات اجتماعية أخرى في المجتمع الذي تدور فيه الأحداث. إن الرؤيا هنا تتركز على ما يتفتت ويتحلل، ومن ثم تفتقد البعد الجدلي الذي يفترض أن الموتى لا

يدفنون إلا عندما يكون الأحياء قد جاؤوا لتويعيهم» (ص ١٧) لكن منطق الرواية الداخلي يجعلنا نميل إلى أن كشف تناقضات هذه الفئة وتعمية سلبياتها، يوظف في هذا العمل، ليكون صدمة للوعي وحافزاً على التغيير. ومما يدعم هذا الميل ويؤكد به وينفي إمكان أن تكون الرؤية العيشية أمراً نهائياً مرحتاً اللهجة الاحتمالية التي تنتهي بها الرواية بالإضافة إلى الوظيفة الرؤيوية التي تضطلع بها النهاية، تقدم في الوقت نفسه وظيفة شكلية مهمة إذ تفتح النص على وجود محتمل لوليد مسعود في مكان ما، الأمر الذي يكسر الرؤية المركزية العيشية المغلقة في الرواية. ويتفق مع المنطق الداخلي لهذا العمل الذي يمكن إجماله في العبارة التالية:

يعتمد منطق رواية «البحث عن وليد مسعود» تشكيل الأطر، أو الدوائر لكي يكسرها، فدائرة الأحداث المقدمة في قالب بوليسي تنكسر بدائرة الأسطورة، إذ يتحول فاضل التجربة من الآن إلى الحسب إلى الدفين الكامن في العقل المصعق، حيث تتخلق أسطورة وليد مسعود من رماها كما المنقأ، لكن هذا الإطار الطفلي في اللاوعي ما لبث أن يتشكل حتى يتكسر بالواقع الفعلي للقضية الفلسطينية، ويحدث هذا الانكسار، الذي يتم بوعي شديد، ما يشبه الصدمة المنبهة والحذرة في آن واحد. وحين تتشكل حياة وليد مسعود من ظروف بيئية وعوامل سياسية

العمل القصصى. فى الوقت الذى يتحقق السرد الذى يتميز بالتكافؤ عن طريق مناظر عدة، تمثل رؤى الذات الساردة للحياة على نحو متكافئ، كما تمثل مواقفها المتنوعة من القضايا الفلسفية والاجتماعية والحياتية التى يطرحها العمل الأدبى، الموقف الكلى، متعدد الأوجه، لهذا العمل ذاته، تجاه القضايا المطروحة. انظر: Alan

W. friedman, Multivalence- the Moral Quality Of Form in the Modern Novel, Louisiana State Univ. Press, 1978, P.3.

ويتسم السرد المتميز بالتكافؤ المتعدد بالعلاقة الوثيقة التى تربط منظور سارد ما بمنظوراً سارداً ما غيره، لكن المنظورين، على الرغم من ذلك، لا يتجانسان، كما أن كل منظور منهما لا يمتلك الحقيقة النهائية. ويتناظر هذا التصور مع مفهوم باختين للطبيعة الحوارية للرواية ذات الأصوات المتعددة. انظر

Mikhail Bakhtin: Problems Of Dostoevsky's Poetics, Trans, by R.W.Rostel, Ardis, Mich. 1973, P.106.

وقد ترجم هذا العمل الى اللغة العربية بعنوان: م.ب. باختين، قضايا الفن الإبداعى عند دوستويفسكى، ترجمة جميل نصيف التكريشى، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد ١٩٨٦. انظر ص ٩٧.

٥. تتنازل وظيفة الشهادة فى هذه الرواية مع وظيفة البدايات

وليد مسعود، مكتبة الشرق الأوسط، الطبعة الثالثة، بغداد ١٩٨٥.

* * استعير هذه العبارة من عمل من أسأل الدكتور ثروت عكاشة: موسوعة تاريخ الفن- العين تسمع والأذن ترى، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ١٩٧١- ١٩٧٤.

١- من قصيدة للشاعر الأمريكى والى وتمان Walt Whitman بعنوان: Song of Myself : الاقتباس عن: Joseph Heller, Something Happend

٣- لمزيد من التفاصيل حول هذه النقطة،

Patricia Waugh, Met- aication- The theory and practice of self-conscious fiction, (new Accents) Mothuen, P 58and82.

٤- Multivalence مصطلح كيميائى، يطلق على الجزئيات الصغرى لعنصر من العناصر التى تمتلك قابلية الدخول فى تفاعلات كيميائية تنتج عنها مركبات متعددة. وعلى العكس من هذه الخاصية تتسم جزئيات أخرى بالتكافؤ الأحادى Univalence فلا تدخل إلا فى مركب واحد. ويتحقق التكافؤ الأحادى فى مجال القص عندما يسود السرد موقف عقلى، أو عاطفى منفرد لروى واحد مهيم omniscient يجسد القيم فى

فإنها تمثل، فى هذا الجانب، بعداً رمزياً لقضايا الوطن السليب. وهى ليست قضايا محلية فحسب وإنما تندرج دائرتها فى دائرة أوسع تجسد قضايا محلية فحسب وإنما تندرج دائرتها فى دائرة أوسع تجسد قضايا الإنسان الوجودية والوضع البشرى فى كل زمان ومكان. وكما تشكل الرؤيا العينية فإنها تتبدد بفعل الكتابة. والكتابة إيمان بالحية ونفى للياس.

أما لماذا تكون الكتابة فمضلاً وإيماناً بالحية؟

الإجابة تعود إلى بداية هذه القراءة. العين تسمع والأذن ترى والذهن يفتح على زخم كثيف حين يستهضر فنان قدير صور الهمال، أو حتى القبح الجميل، المكنون فى ذهنه ويجسده انه ويجسده فى عمل فنى مشحون بتخلل الموجودات فى ضوءه الباهر من جديد. أوليست جرونيكا بيكاسو وتمثال القنوط المشيد فى مدينة روتردام بهولندا ومسرحيات سارتر الخائفة وأعمال بيكت المثقة باللاجذوى، أو ليست جميعها رفضاً للياس الذى توحى به للوهلة الأولى؟ إن هذه الأعمال ليست المعادل الجمالى لعبث الوجود، وإنما هى سؤال يتفجر فى وجه العالم، وهى أيضاً الجواب والبدل، وفعل الإيمان الذى يعيد بناء العالم فى نظام فنى محكم.

الهوامش:

جبرا إبراهيم جبرا، البحث عن

القاهرة ١٩٧١، ص ٢٤.

١١- من الخصائص المهمة للفن الذى يشتمل على رؤى شيقية التجاء هذا النوع من الفن إلى تقديم الأشياء والأحاسيس والأفعال والصور وكأنها تحدث للمرة الأولى، مما يؤدي إلى حوض الألفة-De familiarization تتكسبها الرثايات والمشاريع عن طريق الاعتياد، الذى يؤدي إلى أن يفقد الإنسان إحساسه بالحياة، ويجمد إدراكه لها بصورة ديناميكية متحركة، تخطف عن التقليل السلبى الاستاتيكي. ولا تقتصر خلقة الألفة على الجانب الحسى فقط وإنما تمتد كذلك إلى الجانب المعرفى، مثلما نتجت من الأدب إلى الحياة.

V. Shoklovsky, Art as Ru-
an Formalist Crit-
icism, Four Es-
says, Trns. by L.T. Lemon
and M.J. Reis, Univ. of
Nebraska
P24 Press, 1965,

١٢- انظر على سبيل المثال
رواية الكاتب:

جبرا إبراهيم جبرا، الغرق
الأخرى، مكتبة الشرق الأوسط،
الطبعة الثانية، بغداد ١٩٨٧، ص
١١٨-١٢٤.

وانظر أيضاً روايته:

جبرا إبراهيم جبرا، السفينة، دار
الادب، الطبعة الثانية، بيروت
١٩٧٩، خصوصاً فيما يتعلق

القصصية بصورة عامة. وعلى
الرغم من أن الشهادة ليست
الدخل اللغوى لعالم النص الروائى
بمعنى الافتتاحية التى تؤسس
الشروع فى العمل الأدبى، إلا أنها
تؤدي فى الرواية التى نحن
بصددها، الوظيفة نفسها، من حيث
تهيئة القارئ، لنوع من التلقى
الطلوب الذى يتيح له استقبال
معظم مكونات الرسالة
اللغوية، الخفية منها والمعلنة. إنها
تهيء القارئ لعملية استرجاعية
تحدث بعد تعرف العمل ككل. لزيد
من التفصيل حول مفهوم البداية
ودورها، انظر:

صبرى حافظ، البداية ووظيفتها
فى النص القصصى،
القصصى، الكرمل، عدد (٢١-٢٢) ١٩٨٦
ص ١٤١-١٧١.

Patricia ٦
Waugh, op. cit. P.3

٧- انظر هامش سابق رقم (٤)
خصوصاً الإشارة إلى مفهوم
م.ب. باختين للرواية الحوارية.

٨- جبرا إبراهيم جبرا، الفن
والعلم والفعل، دار الشؤون الثقافية
العامة، بغداد ١٩٨٥، ص ١٦٦-١٦٧.

D.H. Lawrence, Select
ed Literary Crit-
icism, Edited by An-
tony Beal .New
York, Viking, 1956.

١٠- لتوضيح هذه النقطة، انظر:
شكري عباد، البطل والأساطير،
دار المعرفة، الطبعة الثانية،

بشخصيتى وديع عساف، وهو
أيضاً فلسطينى مهاجر، وشخصية
عصام السلطان، ويمثل نظيراً
ومكلاً لأبعاد الشخصية الأولى.

Patricia ١٣
Waugh, op. cit. P.81.

١٤- نيسيلة إبراهيم، قصص
الحداثة، فصول، المجلد السادس،
العدد الرابع، ص ٩٥-١٠٧.

١٥- يمكن ترجمة مصطلح am-
bivalence

بتكافؤ الضدين، أو الجمع بين
خصيصتين. والمصطلح مشتق من
الأصل نفسه الذى يرجع إليه
مصطلح Mutivalence بمعنى
التكافؤ المتعدد الذى اشرت إليه فى
هامش (٤) بوصفه استعارة من علم
الكيمياء تشير إلى تعدد المناظير فى
العمل الروائى، غير أن تعدد
المناظير فى السرد لا يحول دون أن
تكون هذه المناظير أهدادا متكافئة،
انظر:

Alan W. Friedman
op. Cit. p.3.

١٦- ت. تودوروف، قسراءة
تودوروف لثلاثة عام من العزلة،
عرض: علوط محمد، الأقلام، العدد
١١-١٢ تشرين الثانى- كانون
الأول ١٩٨٧، ص ٣١٨.

١٧- ميخائيل باختين، الخطاب
الروائى، ترجمة: محمد براءة، دار
الفكر، القاهرة ١٩٨٧، ص ١٨٢.

الحلاج: شعرية التصوف

فكر

د. سامي علي

والفكر ليس الأفكار في تعددها، الأفكار التي لاملح لها عند الحلاج. وليس الشعر صياغة تعليمية لمعرفة مشتركة هي ما يسمى بالفكرة. وحيث يكون الفكر شعراً والشعر فكراً، فإن في وحدة القمة والهوة حركة يتميز بها الفعل الخلاق إذ يخلق مكاناً وزماناً ينفرد بهما. وهو فاعل خلاق أو مسبار روحى يسعى إلى ما يتعدى كل فكر. وفي هذه النقطة التي هي حضور وغياب ينطق الشاعر بما يتخطى الذات والزمن التاريخي المميز للذات. وكل قول ههنا اندفاع غير مقيد، أمواج متضاربة تنطلق فجأة، شق يعبره ما لا يطاق، تجاوز لكل حد: ذلك ما اعتبره عنه لفظة شطح. وكل ما قاله الحلاج، بغض الطرف عن الصورة التعبيرية التي ينتهي إليها، هو هذا الفيض الذي لا حد له. قول شطوط لا يقاس، يجرح لمجرد وجوده، يحدث في حائط اللغة ثغرات ينساب منها نور آخر من عالم آخر هو الآن ذاته. ووظيفة اللغة التوسط بين العالمين، شأنها في ذلك شأن الملك الذي يؤدي.

رغد في سماء التصوف: ذلك هو الحسين بن منصور الحلاج (٨٥٧ - ٩٢٢م)، الفارسي الأصل، العربي اللغة، المنتهى إلى هذه القلة النادرة من الشعراء الذين يتلاشى عندهم التمييز بين الشعر والفكر. وهذا التلاشي لا يكون إلا إذا كان الشعر سامياً، والفكر عصيقاً. ولما كان الحلاج صوفياً قبل كل شيء، بل من أكبر أهل التصوف في كل عصر، نجد أن وحدة الفكرة والشعر لديه تقوم على خبرة للكل تستهدف التعبير عن علاقة فريدة بالمطلق. علاقة غير باترة وغير مبتورة، تجمع بين النفس والجسد، بين العقل ونقيضه، بين تناهي الموت وأفق البعث، فيها يستحيل القلب والخيال، بتأثير الحب، إلى أداة للمعرفة وحاسة من الحواس. والشعر ههنا لا ينقسم عن الحياة، «فالأغنية وجوده» (ريلكه) حياة توجهت كلها وجه الواحد الأحد الذي يوحد ولكن من خلال التمزق، يهدي إلى الحق ولكن من خلال التناقض، يكشف عن ذاته وعن الذات ولكن من خلال تعدى كل شيء. فالشعر عند الحلاج هو الصورة القصوى التي يتخذها الفكر مؤقتاً قبل أن يصمت صمتاً نهائياً، هو تخطى للذات لبلوغ ما لا سبيل إلى تخطيه.

أدب وثقافة

الرسالة. فالحقيقة ليست هي بالسطح ولا هي بالمبالغة.

الحصلاخ: «لو ألقى معاً في قلبي ذرة على جبال الأرض لذابت» - «الكفر والإيمان يفتقران من حيث الاسم وأما من حيث الحقيقة فلا فرق بينهما».

«اضرب بالدينيا في وجه عشاقها وسلم الأخرى إلى أربابها».

«علامة العارف أن يكون فارغاً من الدنيا والأخرة» - «لاتقل بإثباته ولاتدل إلى نفيه، وإياك والتوحيد» - «من زعم أنه يوجد الله فقد أشرك» - «إعلم أنّ العبد إذا وجد ربّه تعالى فقد أثبت نفسه».

أقوال تصدم وتبلبل وتقلق، تعارض بديهيات تسلطن وأصبحت السلطة عينها، فيها استفزازٌ أدّى إلى هذه الفتوى التي هي أشبه بضربة السيف الذي صدّخ رأس الحصّاج إثر اتهامه بالزندقة وتعذيبه وصلبه: «في قتله صلاح المسلمين».

أقوال صادرة من سكرة العشق، فيها خروج عن الصمت الذي يلتزم به أهل التصوف مع الموجد بالذات. «يا أهل الإسلام، أغيثوني، فليس يتركني ونفسي فأفس بها، وليس يأخذني من نفسي فأستريح منها، وهذا دلال لا أطيقه» - «وليس يستتر عنى لحظة فأستريح».

وما من لحظة جهل فيها الحصّاج أنّ الاستشهاد مصيره، وهو استشهاد سعى إليه وتمناه

بكل قلبه، معتبراً إياه نهاية هذه الحيرة التي تعرفها الصوفية خير معرفة. وحين تحققت أمنيته أخيراً، إثر قضية دامت سبع سنوات كاملة، كان الموت بوصفه حدثاً موضوعياً عانى فيه الحصّاج، ما يعانيه أعداء الإسلام وحدهم، كان الموت انعكاساً لحدث ذاتي، واكتمالاً لمصير. ومن هنا هذه الصيحة الأخيرة التي تجلت فيها حقيقة، الاستشهاد: «جسب الواحد إفراذ الواحد له».

ولاسيّل لتفهم أعمال الحصّاج، بما تشير من عجب أو غضب أو تطلع، دون هذه العلاقة بالواحد الأحد. أعمال ناعمة عما يسميه الحصّاج بالأحوال التي تتسلط على الصوفية، «فالأحوال صُرفهم لهم يُصرفون الأحوال». أحوال يعانيها المرء دون أن يدرك كنهها أو يعرف مصدرها: «كما لا يملك العبد أصل فعله كذلك لا يملك فعله». أفعال هي مواجيد القلب يتجلّى فيها الموجود بالذات حاضراً أو غائباً في أن، عبر خبرة تلتقي فيها الأضداد: «ما فرقت بين نعمته وبين بلائه ساعة قط». والشعر ههنا ارتجال يتم في موقف مشبع بالانفعال كسماء عاصفة، قريب الصلة بالجو المكهرب المميز للمحاورة. تصوف الـ «زن» (ZEN). إنّ ما نقله عن الحصّاج أحد الشهود يمثل خبرة الخلق عامّة عنده، خبرة تصدر دوماً عن حال من الأحوال... ثم طاب وقته وأنشأ

يقول في وقته: «وجد هو نشوة لاتعارض مع الوعي بل تندمج فيه اندماجاً كاملاً وكأنّ النشاط النفسى حلم وفكر في آن. وفالعبقريّة هي ثاني الحلم واللا حلم» (نوفاليس NOVALIS).

إن أسلوب الشعر عند الحصّاج، وإن كان دقيقاً ومباشراً وقريباً من اللغة الدراجة قريباً يسمح بالخروج أحياناً على قواعد النحو، مرتكباً «أخطاء» نحوية لا يتم تصويبها إلا بإضعاف الطاقة التمهيرية للقصيدة ككل - إنّ هذا الأسلوب نقل للقوى التضاربية المعتملة فيه، أسلوب يقتبس من شعر الغزل حيله ولوازمه، وفيه يتمّ الجمع بين الإلهي وغير الإلهي، بين المطلق والنسبي، بفضل كيمياء لفظية تتحقق فيها موهجة التوفيق ما بين العقل وما يتقدّمه. معجزة أداتها «الإشارة» وهي وسيلة للتعبير عن الأكثر بالأقل. إلا أنّ الإشارة عند الحصّاج ليست مجرد شكل لمضمون يمكن التعبير عنه تعبيراً آخر، وإنما الإشارة شيء نهائي كالصرخة، فهي توجد أولاً توجد، وجودها لا مردّ له. إنها صورة المعرفة الشعرية، وحدث صوفي لرؤية القلب، فهي أشبه «بالنقطة التي لا تزيد ولا تنقص» رغم أنها أصل الخطّ والقوس وهندسة المرنى حميماً. وفي الإشارة مصدر الشعر والفكر معاً. والصورة الإشعارية مرآة يتجلّى فيها

الموجود بالذات.

يقول الحلّاج رداً على سائل يطلب العلم: «من لم يقف على إشارتنا لم ترشده عبارتنا». ثم أنشد قصيدة رائعة مطلعها حاشائى أه أنا أم أنت؟ هذين إلهين/ حاشائى من إثبات اثنين». قصيدة من الجلى أنها لاتنتمى إلى العبارات بل إلى الإشارات، الإشارات التى هى علامات مكانية أيضاً، تجمع ما بين اللفظى والبصرى، ما بين الشعر والهندسة البصرية للفكر.

والإشارة ليست رمزاً بل واقعٌ تحول إلى معرفة، اقترابٌ من الوجود بالذات وتبلورٌ لحدة من أنوار نور، ينير إلى حدّ الأنهار وانطماش معالم المرئى «لأنوار نور النور فى الخلق أنوار» وعدم التمييز بين النور وما ينير ومصدر النور مكان غير المكان، هو هذه الشمس التى «فى متناولها بعده» والتى هى مركز المعرفة الصوفية. فثمة إذن استقطابٌ أدبى بالحلاج إلى خلق شعر أصبح الصمت جزءاً منه واكتفى عن التسمية بالإشارة، الإشارة باللفظ عمّا يجاوز اللفظ وهو ما يتبدى عند الحلّاج فى استخدامه الأفعال المتعدية مع إفعال المفعول به: أشار لحظى بعين علم/ بضال من خفى ومضى». فالقول الشعرى يجب تجاوزه. وهو قول يجاوز ذاته إلى ما ظلّ فى الأفق مطلقاً لاسبيل إلى تجاوزه وذلك عينه هو ما

ينص عليه الفيلسوف المعاصر «فكتجنشتاين - WITT GENSTEIN» إذ يقول: «لا ريب فى وجود ما لا يمكن التعبير عنه، الإشارة وحدها تدلّ عليه، باعتباره العنصر الصوفى». وإن ما يشير إليه هذا الشعر باستخدامه صوراً ترسم شكل الفكر ذاته، هو القرب والبعد، هو حضور معجز الإدراك.

فالأصوّر لدى الحلّاج إشارات حقة، سواء استهدفت التعبير عن البسيط أو المركّب، صور تنسّق تارة فى نسق رحب كأنه التنفس السهل، وتتمركز حول نقطة تنبثق منها الطمأنينة، وتارة تمتلئ فى لهفة من يسرع نحو غاية. ففى الرؤى التى تتميز بالسلاسة والرقّة والتقوّس كظلال أمسية يتفتح فيها القلب للصب والجمال الأقصى (وطلعت شمس من أحب ليل/ فاستنارت فمالها من غروب)، نجد رؤى أخرى لاهثة منبهة كأنها فى استقامتها وقسوتها خطوط الظهيرة التى لارّد لها (إذا دهمتك خيول البعاد/ ونادى إلياس بقطع الرجا) فالخيلة الشعرية عند الحلّاج تنبثق من نقیض إلى نقیض، فى حركة قبض وبسط، توحد وتفرّق، حضور وغياب، صدخ وسكر، محو وبقاء وكلّها أحوال يعانىها القلب فى سلوكه إلى الواحد الأحد، أحوال تتمثل أيضاً فى هندسة بصرية عناصرها النقطة

والمستقيم والقوس، صادرة عن رؤية صوفية حقة رغم تبدّلاتها فى صورة «زخارف» تتألف تألفاً شكلياً بحثاً، شأنها فى ذلك شأن الخط العربى الذى يخضع للمبدأ الخلاق نفسه غير المرئى. وهما نحن نقرب مما هو فريد فى شعر الحلّاج: فإنّ ما يظهره هذا الشعر خفى فى الآن ذاته. فهو سرٌّ ظاهرٌ على نمط الوجود الإلهى (هو الظاهر والباطن) أو على نمط الرسوم الزخرفية العربية التى لا تميز فيها السطح عن العمق. فالتقابل بين الرّمز والرموز إليه، بين المضمون الظاهر والمضمون الباطن. يتلاشى فى علاقة أعمّ يستوى فيها الحدّان المتضادان: الظاهر والباطن. وبالتناقض هنا غير منفصل عن اللغة العربية التى تنمو فيها هامشياً، على تخوم ما لا يمكن التعبير عنه، الفاظ متضادة المعانى هى الأضداد. ألفاظ غامضة المصدر، لاتنم البتة عن عجز أو قصور فى القدرة التعبيرية، بل هى على العكس تخلق مكاناً إضافياً داخل اللغة ذاتها، يتطابق فيه العقول واللامعقول، مكاناً لما هو مقدس. والأضداد من خصائص الأسلوب القرآنى، فضلاً عن أنها تحدد البناء المتعالي للخبرة الصوفية التى تقع فى حيز القرآن ذاته، فثمة ونقيضها: صبرى (جمع وقطع، تقدّم وتأخر، علا وسفل)، طلع



الأسبوع

المطلق الذي يتجلى تارة في صورة «القاتل» «إني لأراض بما يرضيك من تلقى/ يا قاتلى، ولما تختار وأختار»، وتارة في صورة «التنين» الذى يقضى بالموت فى أوج نشوة السكر، «فلمماذا دارت الكاس/ دعنا بالنطع والسيف/ كذا من يشرب الراح مع التنين فى الصيف»، وصورة التنين هذه نادرة فى الأدب العربى، وإن كانت ترد فى التصوف الفارسى، دالة على برج فلكى يتم فيه التقاء الشمس والقمر الباطنيين، فى لحظة كسوف أو خسوف الذات، واستحالتها. ولا ريب أيضاً أن التنين هو صورة الشيطان فى سفر الرؤيا. والشيطان اسم من فعل شطن بمعنى بعد أو أبعد، بحيث يكون الشيطان مظهرًا لله فى بعده، هو نفى لله وهو الله بصيغة النفى. وفى موضع آخر يتساءل الحلاج: «فمن أدم إلّا/ ومن فى البين إبليس؟» إن تعدّد الرموز يعنى اللا وجود إلا الموجود بالذات، ومعرفة الموجود بالذات، هو بفعل الموجود بالذات: «أنا الحق والحق للحق حق/ لايس ذاته فما ثم فرق». فموت الذات واستحالتها يتطلبان قولاً مفرداً وجمعاً، أشبه بسطح يعكس النور.

وفى هذه النقطة القصوى التى تتجمع فيها قوى النفس («وحال به زمت قوى السر فأنثنت إلى منظر أفناه عن كل

أدنى من الضمير إلى الوهم وأخفى عن لائح الخطرات». وليس فى ذلك إلغاء للفرق، بل ثمة ما يتعدى مقولات الذات والآخر تعدياً يتم من خلال الموجود الذى يشير بكل وجوده. ومن هنا صعوبة هذا الشعر الذى هو الفكر: فإنّ ما يشير إليه، بعد تخطى الإثبات والنفى، لاسبيل يؤدى إليه. وعلى العكس من ذلك، فإنّ فناء الذات فى الواحد الأحد يلغى المسافة أو يجعلها غير ضرورية: «فما لى بُعدٌ ويعدّ بعدي بعدما/ تيقنت أن البعد والقرب واحد»، فالك فى هذه الخبرة الشعرية موضوع إدراك مباشر يجمع بين جوانبه المتناقضة ويعبر عنها تعبيراً واحداً متانياً. فنحن إذن بإزاء فعل يعكس النقلة المميزة للأضداد من معنى إلى نقيضه. فكل شيء فى هذا الشعر قريب وبعيد، ظاهر وخفى، صادر عن الإلهام نفسه، إلهام لا ينكر وجود الجسد بل يدمجه كأحد مقومات هذه الطفرة نحو المطلق، التى يتلاشى فيها الوجود المفرق. ولاغرو، فما لجسم فى خبيرة التصوف هذه، إشارة شأنه شأن الحدث الذى يقع فى الزمان والمكان، أو كانه فن الخط يتجلى فيه اللا مرئى: ففى شعر الحلاج تحقيق لوحدة الداخل والخارج وإظهار لما هو خفى. ومن هنا عنفٌ أصيل يتميز به وقدرة فريدة له فى التعبير عن المروّع/ شعر يتغنّى بموت الذات فى المطلق.

(طلع وغاب)، زحل (دنا وبعد)، أسرّ (أظهر وكتم). والمثل يقال عن انصغسات: غاض (مظلم ومضى). أسود (أسود وأبيض)، غابر (ماضى وباقى)، ساقب (قريب وبعيد). ويقال أيضاً عن الأسماء: البين (الوصل والقطع)، الشعم (القرب والعد)، الإخفاء (الإخفاء والإظهار)، الرهوة (الصعود والهبوط). ويقال أخيراً عن الظروف: وراء (وراء وإمام)، دون (فوق وتحت)، بعد (بعد وقبل)، والمهم على أية حال ليس هو مجرد وجود ضد أو آخر، بل هو أن لغة بعينها لها من الشراء ما يجعلها تسمح بوجود الأضداد مع قدرتها على التعبير عن الفروق بين المعانى تعبيراً مختلفاً. وهذا لايعنى أن الخبرة الصوفية التى تتألف فيها المعانى المتناقضة، تحددها الأضداد. فالعامل الحاسم هو هذا الجو الطليق غير المقيد الذى يذهر فيه الفكر حين لايطرح التناقض جانباً والأعجب من ذلك أن التناقض ليس فقط هو المقوم لوجود الأضداد، بل إن الأضداد تؤلف مقولة تدل عليها كلمة هى ذاتها من الأضداد، فالضد معناه الخلاف والمثل. والأضداد بهذه المشابة تنتمى إلى صورة فريدة من الفكر تقرب مما لايمكن للفكر إدراكه، فكر المتخيل^(١).

وشعر الحلاج يعتمد على هذا الفكر، إذ يوحد بين المرئى وغير المرئى، بين المائل والمخالف: «هو

ناظر»، حيث لافرق بين الحرفي والجازي، تبدو كل قصيدة كأنها سطح يعكس النور والنور المنعكس: لحظة يتجلى فيها المطلق. ومقالة الشاعر لانتفصل عن الموضوع، بل هي الموضوع، لذا فهي تصدر عن «حالة» يتكشف فيها عن طريق القلب الموجود بالذات. والمشاهدة شهادة، شهادة بالوجود بالذات: «بُعدك بالعزل لا بالاعتزال، وحضورك بالعلم لا بالانتقال، وغيببتك بالاحتجاب لا بالارتصال». وشعر العلاج بل حياته بأسرها شهادة، وهي لفظة يقرّبها مصدرها من الاستشهاد ومن المشاهدة، وكان مصير العلاج مكتوب في طوى اللغة.

والشهادة إشارة، بحيث تصبح القصيدة دالة على الوجود بالذات ودالة على ذاتها. إن ما تدلّ عليه القصيدة ليس خارجاً عنها بل هو مركزها، هو النقطة التي يتحدد بها الخط. والقصيدة طوافٌ روحيّ حول الله، يتم دون اللجوء إلى الحواس «يطوف بالهيت قومٌ لا بجارحة/ بألّه طافوا فأغنّاهم عن الحزم»، دوران حول نقطة مركزية تصبح إذ تتداح، بفضل حركة مدّ وانسباط قصويين، محيطاً لدائرة. وهذا التحول يتم عن طريق الصور الشعرية التي هي وسائط تدل على الموضوع وتخفيه في آن (الذكر واسطة تخفيك عن نظري/ إذا توشّح

من خاطري فكري)، وسائط يتعين تخفيها. إن ما يمنع الرؤية ليس هو الذات، الذات المنفصلة عن الله، المقتدة إليه، فالمعرفة عند السلاج تمتزج بهذه النقطة التي لا تدرج لأنها «وراء اللاّ وراء»، «لا النور يدرى به، كلاً ولا الظلم»، نقطة هي أيضاً مركز الدائرة. والدائرة «لاباب لهسا ومركز الدائرة هي الحقيقة». فالاقتراب من المركز يقتضي التجرد تدريجياً من الذات إلى حد الاتحاد بالمركز دون عبور الدائرة، وكان الشفافية مكان تجلّى الواحد الأحد. والحدس الصوفي هو هذه النقطة المطلقة التي تعبر عنها الإشارة والتي يتم خلالها، في الشعر والتصوف، تلاشي الذات في الواحد الأحد.

وشعر السلاج، وإن كان محوره الله، ما برح شعراً للفكر. فكل قصيدة حركة الفكر ذاته، إذ يحدّد وجودها الأصيل ويكشف فيها عن بنائها الظاهر الباطن. فتعقل القصيدة جزءاً جوهرى منها، هو مشاركة في القصيدة، بحيث يلتقي فعل الخلق بفعل إعادة التكوين، في لحظة انبهار ينشق فيها لـ «عين العلم» فكرٌ لا ينفصل عن القصيدة. فكرٌ تبلوره القصيدة في ومضات متعددة هي استحضالات للنور المتعالى نفسه. ومن ثم فتفهم السلاج لا يمكن أن يكون إلا أنبأ، كنقطة غير مكانية تخترق المكان،

ورؤية مشرفة تجمع الشتات. لهذا كان الفكر إذ يتسجّه في القصيدة نحو الوحدة، منتقلاً من المركز إلى المحيط، صورة للفكر الخلاّق في اتجاهه إلى الواحد الأحد. وهي حركة يتبدى فيها الوجود بالذات «المترائي في كل هيكل وصورة»، موجوداً تخفيه الشفافية ذاتها. فالقصيدة دليل على وجود الله: «دليل يدلّ منك عليك». ببس أن المطلق لا يمكن إثباته ولا حُفّ عن أن يكون المطلق. لذلك لا بدّ من تخطّي الإثبات والنفي، بحيث لا يوجد شيء معه، قرين له. وتحقيق اللا وجود هذا، في الذات وخارج الذات، هو ماتستهدفه الخبرة الصوفية عند السلاج، في توكيده وحدة الوجود والموجود بالذات، وحدة العاشق والمعشوق، تلاشي الأنا في الأنث. إن مسا يراه الواحد في مرآة الماء بعد عبوره «فلوات الدنوّ»، صورة للذات هي الذات المطلقة، تحوّل أنا إلى أنت تمولاً مطلقاً. والصور تتساوى من حيث أنها جميعاً مظاهر للمطلق.

وهذا التحول ترتكز عليه المعرفة الصوفية ويقوم عليه الوحي الشهري، رغم قصورها عن عبور الهوة التي تفصل عمّا لا صورة له (وليس كمثلة شيء). ولا فسرق منها بين الشعر والتصوف، نظراً لأن «الشعر يعبر عمّا لا يمكن التعبير عنه. (اكتافيو باز octavio paz).

التغريب في التشكيل الحديث

نقد

أحمد فؤاد سليم

الواحد، والبعد الواحد، فإن "الاغتراب" ALIENATION هو نوع من الانطواء على شعور الفرد بانفصاله عن ذاته ، أو هو نوع من تلاشي المعايير على حد تعريف الفيلسوف الفرنسي دوركايم .

على أن أولئك الكتيبة يعتبرون أن كل ما هو "حديث" ما هو إلا نسبيج شحيطاني ، لأنه - في نظرهم بالضرورة - يمثل تسعية - تكاد تكون استعمارية المغزى - للغرب . وما دام هو كذلك ، فهذا "الحديث" هو بالتالي عدواني ، وخياني ، وغير وطني - ، وبالتالي هو نوع من فقد الهوية الكلية ، وضباب "للبؤه" المعبود ، أي الأصالة .

إن كل صورة تحاكي الواقع أو تعتمد على دليل تراشي الطابع ، أو تحمل علامات تشير إلى أوصاف ذات عناصر قرائية أو شخصانية بحيث تقوم بدور الشارح الثانوي للنشاط الرئيسي - ILLUSTRATION ، أو تتضمن مسحتوى لجمالية فرعونية أو إسلامية ، أو شعبية ، أو تتفحص معيشة الناس الاعتياديين وسلوكهم من فقراء المدن وفلاحى القرى ، هي جميعها في نظر أولئك الكتيبة أعمال فنية ذات "هوية" مصرية ، بل أن كل ما هو "ماضى" أفضل من كل ما هو "حاضر" ، وأفضل من كل ما هو "مستقبل" ، حيث أن هذا "الماضى" في تصورهم هو معيار "الهوية"

حملت إلينا السنوات العشر الأخيرة استخدامات بعضها خاطيء ومختلط ، وبعضها الآخر توفيقى ، أو ملفق ، لمفهوم مصطلح "التغريب" - ، وذلك حين نسبها عدد ممن يكتبون حول الفن في الصحف إلى حركات وتيارات الفن المصري الحديث ، والفن المصري فيما بعد الحديث ، بغرض إلحاق تهمة "التبعية" ، وفقد الهوية الفنية لصالح مظلة السياق الغربى .

تلك "الهوية" التى هي ففى نظر أولئك الذين يكتبون عن الفن فى الصحف مجرد الحاكاة لصور التراث المنمط ، أو لتقاليد وعادات الفقراء ، على اعتبار أنهم "العدد الغالب" - أى محتوى الهوية - - الذى يطلق عليه مجتمعات ما يسمى بالعالم الثالث مرة والشعوب النامية مرة . أى أنه تغليب لمنهج يتم على أساسه استنطاق الفن على غير لفته ، وتوظيفه لكل ما هو "ماضى" ، وليس لكل ما هو "معرفى" .

والى ما هو حتمى .

بل إن بعض أولئك الكتيبة الذين يكتبون فى الفن قد خلطوا أحياناً خلطاً مؤسفاً بين مفهوم "التغريب" ومفهوم "الاغتراب" ، فاستبدلوا الأولى بالثانية ، والثانية بالأولى ، دون أن يحاول أى من هؤلاء ، أن يترتب قليلاً ليفرق بين أضداد فى اللغة ، وفى المعنى الاصطلاحي ذاته .

وهو حال يشير إلى فقر محزن فى صميم البديهيات الثقافية التى هي جزء من شرنوط الكاتب فيما يكتب للناس .

فعلى حين أن "التغريب" - OCIDENTALISM هو باختصار التبعية لكل ما هو غربى ، مع طبع العالم بطابع المجتمع

أو لعله فى حقيقته رفض "العاجز" لنموذج مجتمع المعلومات ، والتجريب ، وتكريس عصبى لنموذج الجمال الذى فرضته مستويات الصفوة - كانت هذه "الصفوة" عسكرية أو دينية ، أو حاكمة - منذ العصور الوسطى وحتى نهايات القرن التاسع عشر .

ومن ثم ، فقد نجم عن ذلك صراع بين أولئك الذين يرفضون ، مدفوعين إلى ذلك تحت ضغط ثقيل من عواكس العجز الذى سرعان ما يتمحور - أى العجز - إلى مستوى عقيدى ، وبين أولئك الذين يؤيدون "الحديث" وما بعد الحديث ، كتنساق ضرورى لما هو "مدنى"

أدب وثقافة

التي يبحثون عنها.

وهم يرفضون كل ما هو "حديث" على اعتباره أنه غريب في "أوتوماتية" التجربة الغربية، أي أن "الحديث" هو وحدة نتاج الغرب "الجغرافي"، كما أن الأسلوب، وعمارة العمل، ومدركات الصورة، وتقنيات الفن ذاتها، هي من ذات التجربة الغربية وروحها. بينما الكلاسيكي (من الأغريقي وحتى الكلاسيكية الحديثة)، والرومانتيكي، والطبيعي، والانطباعي، والتعبيري، والرمزي، والوحشي، فهي جميعها تيارات ومدارس مقطوعة الصلة بهذا الغرب الجغرافي، بل إنها - في حدود تصورهم المفهوم - تكاد وتقتل جزءاً من الكيان الثقافي لما هو "مصري"، ومن ثم فهي - في نظرهم أيضاً - "الأصالة" مختلطة

"بالمعاصرة"، و"التراث" مرتفق "بالتجديد"، و"الحضارة" ممتزجة "بالثقافة"، تليقاً مرة وتوفيقاً مرة أخرى.

فالحداثة، وما بعد الحداثة - كما يراها هؤلاء - ليست سوى مجرد فيض ثقافي "استعماري" قادم إلينا من بلاد المركز، التي هي "الغرب".

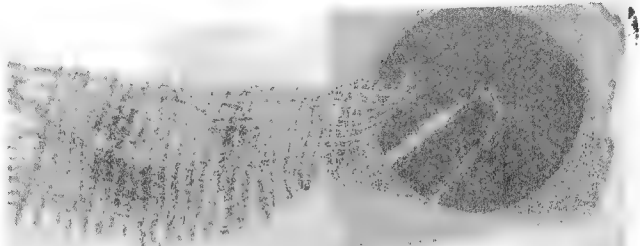
وتطرفهم هذا، هو حالة تشبه إلى حد بعيد فكرة "الهاكمية الدينية" التي تصاعدت كرد فعل معاكس للعجز الدائم في مواجهة حضارة العالم، وهو بمثابة الاستسلام اليائس لما هو بعد - اختلاقي. ولما هو روحى، وبالتالي لما هو إلهي.

بل إنه بمثابة لجوء استشهادي، وطوعى، يذهب إلى حد إسدال الستار الغيبي على الواقعى،

وبالتالى إلى رفض الحضارة باعتبارها تكفيراً "لإلهي"، وللأنسنة، وربما أيضاً نفى للعالم الذى هو عالمهم.

إن الحال في الفن، هو ذاته. هناك قطيعة "لفن الحديث"، ونفى لفن ما "بعد الحديث" - على اعتبار أن أي تقننة وافدة هي "تغريب"، وأن أي تغريب عندهم - وبالضرورة - هو محو للشخصية الثقافية.

فمحمد ناجي - حين رسم فن المنظر مستخدماً كل تقنيات وأساليب الانطباعية كان مصرياً أصيلاً، وكذلك كان يوسف كامل - في أعماله التراوحة بين الواقعية مرة، والطبيعية مرة، والتعبيرية مرة، ومن مثل ذلك أيضاً أحمد صبرى - حين رسم لوحته الشهيرة "الراهبة"، وعبد العزيز درويش - حين رسم الطبيعة الصامتة مستخدماً ذات المساقط الضوئية "السيزانية" (١) على التفاحات،



تابعاً "كروتولوجيا"، لم يتم ضبطه حتى الآن لتفسير تلك الظاهرة ، الظاهرة "الهوية" ظاهرة "الحاكمية الفنية" والتي هي العنصر في حالة تساوق مع - مفهومهم هم - للهوية . تلك "الهوية" التي تستلهم قانونها الطقسي من "المقدس"، بفرض قطع الطريق على أي معيار آخر أو أية بدائل محدثة، لفكرة الجميل "التقليدية" والجميل "الأخلاقية"، والأصيل "التراثية".

ثمة هذه المشاركات الجماهيرية المصطنعة، تلك التي ساهمت وما تزال تساهم - عشوائياً - في القراءة الجماعية للفنأصغر الوصفية في الصورة الفنية ، وكذا سياقها الواضح الذي يذهب إلى صميم جذور التجربة الغربية منذ عصر النهضة الإيطالية وحتى نهايات القرن التاسع عشر، هذه المشاركات العشوائية المصطنعة

وأما رمزي مصطفى، وكنعان، وندا ، وطه حسين ، والنشاز ، ونوار وفرغلي، والرزاز، وسليم ، وفاروق ومبه، والبحر، وجاذبية ، وصالح رضا ، والجبالي - على سبيل المثال لا الحصر وبقية الواقفين الأقوياء في صف "الحديث" ، وما بعد "الحديث" إلى آخر حركات الشباب المتفجرة باستلهمات الجديد من الفن "البيسني" (٩) وحتى الفن "التصوري" (١٠) ومن "الحديث" (١١) حتى "البورفورمانس" (١٢)، ومن الطبيعي إلى ما بعد الطبيعي (١٣)، فهي كلها مس شيطاني ودمر وضياح استيطاني للشخصية القومية في الفن المصري.

وبرغم ذلك، فإن تصنيفاً علمياً، أو تحليلياً سيمولوجياً، أو نقداً علمياً، أو شرحاً تحليلياً أو حتى

والطماطم فوق موائد الطعام، وصبري راغب -، حين نقل نقلاً يكاد يكون حكاثياً صميم التجربة الانطباعية التي تلخص الفصوصية "الرنوالية" (٢) في رسم الوجهة الإنسانية، وعبد القادر رزق -، مستهدياً بمنحوتات "مايول" (٣) التثاثيرية في العاريات، وكامل مصطفى -، في محاولات اللحاق بعالم "بوسان" (٤) الكلاسيكي فوق عين كورو" (٥) مرة "وكورييه" (٦) مسرة أخرى. وصدق المصباحجي -، حين استهدف اللحاق بتيار الواقعية المثالية في مرحلة تصاويره للأحجار والرمال والزلط، وكمال خليفة -، في استخدامه لتقنيات "أرميتاج" (٧) في منحوتاته التي تخص منها تمثاله الشهير "ملكة القطن"، ثم في رسومه المائية للوجه الإنساني ذو الطابع "المؤيدلاني" (٨).

ادب وفن

التي منحت - هؤلاء هنا - خاتمة شرعية لتسيب مهمتهم في عمليات النقد الـ"بورجوازي" المتداول ، بل وفي الإحياء المصطنع لفكرة ما اسموه بالهوية والأصالة".

هذه "الهوية" التي هي ليست هوية بقدر ما هي هروبية حيث تعمل على نفي الواقع ورفض ملاماته ، وهي "عصبية" متصوفة حتى الاغتراب من الآن إلى "الأخر" حين تهبط إلى ارتداء قناع "الوطني بفرض إخفاء النمط المعم لحالة الخواء العقلي ، وتكشف في نفس اللحظة عن مدى ضياع المعيار المستنير لقضية نقد الفن ، والتي هي أساس أوجاع حركة الفن المصري الحديث.

إن الناظر المدقق لحقيقة ما جرى ، رهين بأن يكشف النقاب حول عدد من الالتباسات في مدى تلقى مفهوم الثقافة من "التجزر" إلى "عبر القومية" ، إلى "تفاعل ثقافة" أو "تفاعل ثقافات".

ونقصد بـ"التجزر" هنا حالة الانكفاء على الذات ، هذا "الانكفاء على الذات" الذي يحض على ازدياد فن وثقافة "الأخر" ، ويدعو إلى إقامة القطيعة تبعا لذلك مع الجديد ، لأن هذا الجديد في تصورهم:

١ - متعارض مع "المقدس" الذي هو حسيبة كل ما كان في الماضي. ويؤكد على ذلك الدكتور فؤاد زكريا في كتابه القيم "الصعوة الإسلامية في ميزان القيم" طبعة ١٩٨٩ ص ٢٧ ، حين يرى: "إن السمعة التي تتفرد بها العلاقة بين الماضي والحاضر في الثقافة العربية ، هي أن الماضي ماثل أمام الحاضر ، لا بوصفه مندمجا في هذا الحاضر ومتداخلا فيه ، بل بوصفه قوة مستقلة عنه ، ومنافسة له تدافع عن حقوقه إزاءه وتحاول أن تحل محله إن استطاعت".

ب - متعارض مع مستوى المعلومات العاجزة بحكم تكبيلها التاريخي ، والجمعي ، عن الحقائق بموهبة الفحص ، والتأمل ، إن ظهور طبقات جديدة "لمصطلحات الألوان العربية" - ، ليس إعادة فحص ، مع أنه أمر حيوي لجدولة التقدم ، ولكنه "اجترار عجز".

ج - متعارض مع كبرياء متجزرة للعائلي ، وللقبلي ، وللديني . فالانكفاء على الذات قد يفسر في أحسن معني آليات تجاوز "المحيط" إلى "الزهو" ، والاستعلاء ، الذي يعني رؤية الذات على غير حقيقتها ، وواقعها.

إن تبعات هذا الخلط جميعه يقع بالدرجة الأولى على حالة الخواء العقلي في عملية تناول وشرح الفن إعلاميا ، وجماعيا ، وفضلا على ذلك فإن "النقد الفني" لم يعد هوية تخضع لأهواء الكاتب وانطباعاته الذاتية ، كما أنه لم يعد مهنة "سباقية" ووصفية كما تجري عليه الآن معظم حال من يكتبون في الفن ، وإنما صار حرفة "علم" . ويقول في ذلك "جبروم ستولنيتز" في كتابه القيم "النقد الفني - دراسة جمالية وفلسفية" الطبعة العربية الثانية سنة ١٩٨١ ترجمة الدكتور فؤاد زكريا في صفحتي ٧٥٢ ، ٧٥٤ ما يلي:

"إن الخطر الناجم عن الالتجاء إلى النقد السياقي هو خطر واضح ، تدل عليه بصورة جلية كتابات كثير من السياقيين. هذا الخطر هو بالطبع أن الناقد يقدم إلينا معرفة عن العمل ولا شيء غير ذلك - وأمثال هذا الناقد يعجزون عن بيان الطريقة التي تكون بها هذه المعرفة ذات صلة بتفسير العمل وتذوقه - ، بل أنه ليبدو أحيانا أنهم لا يحفلون

بذلك. وعندما يلم القارئ ، المنتهبه بالوقائع السياقية ، يعتقد أن في هذا الكفاية. فكان جبروم ستولنيتز قد وضع يده تماما على مصمم ما نحن فيه من خلط ، وفهم طائش ، لقتضيات ووقائع العمل الفني المبكر والتي هي العناصر الحيوية والنيابية لصورة العمل الفني ، ولهيته ونسجه. فإذا كانت حال من يكتبون عندنا في الفن ، هي تلك الحال السياقية المبتهنة بمصمم النتاج الفني ذاته ، فإن المعرفة التي تنلقاها تبعا لذلك هي تعجيد الماضي والتقليدي ، وازدراء الجديد (الحديث) الذي يصعب أن يكون ذا سمة سياقية الطابع ، وبالتالي ازدياد الأخر ونفيه ، على اعتبار أنه "عرب" ، ومحو للهوية".

ولكن هل حقاً هناك الآن ، غرب؟ ليست المنظومات السياقية لحياة الناس المئوية قد أصبحت وباتت صورة مثلى لتوحد الأنساق بين شخص يمشي في موقع بأقصى جنوب العالم ، وآخر في موقع بأقصى شمال العالم؟ ليس ثوب الحضارة الإنسانية هو من بين مسا يركه الناس في حياتهم ، وماتهم. ثم ، - ليست تلك "الحضارة" هي سلسلة متواترة ترتبهن رهنا بحلقاتها ، وتوحد بأعضائها في كل صفوف التاريخ البشري؟ أو ليس لنا الآن في ثوب ميكلائيلو بيتيروف ، حقاً؟ مثلما لهم في أحجار المسلات والتوابيت والأهرام ، والمشيريات ، حقاً بل ومثلما لأثينا في نيويورك حقاً؟ ولماذا - ما داموا يلقون بتهمة التشريب - لا نخرج على لغتنا العربية ذاتها ، ونفيس نسيجها ،

ولها ما لها من بنيات الصوت، وحروفه، وعلاماته، ولحنه، وعلمه، ونحوه، ما قد يدعو على العكوف العصابي على قديمها، بينما تلك اللغة العربية ذاتها قد عركت التشريب حتى توحد في صميم نصوصها، من حيث هضمت لغات الفرس واللاتين والروم منذ القديم، مثلما هضمت وما تزال لغة الغرب الحديث ومصطلحاته من خلال ترجمات المجتهدين في كافة وسائل الاتصال، والنشر، ومن حيث أخضعت جملاً وكلمات وأداة عليها لناطق الجناس، والمجاز، والاستهارة، حتى صيغت بذلك "التفرد" الذي هو من سياقاتها الباطن.

فمن كان يتصور أن كلمات وجملاً، ومصطلحات، واصطلاحات، صارت عربية برغم أنها من نتاج العقل والتجربة الغربية، من مثل: "المعطيات"، و"الرأي العام"، و"توتر العلاقات"، ووضع النقط على الحروف، والمائدة المستديرة، والطرح على بساط البحث، و"الرماذ في العيون"، و"الكسب بقرق الجبين"، و"رجل الساعة"، و"علم الاجتماع"، و"علم الاقتصاد".

في ذلك يقول الدكتور إبراهيم السامرائي في بحثه القيم المنشور تحت عنوان "التشريب في اللغة العربية" في مجلة عالم الفكر المجلد العساشر يناير ١٩٨٠ من صفحة ٢١١ وما بعدها ما يلي: "إن التشريب في لغتنا العربية الحديثة، بل قل في ثقافتنا المعاصرة قد تجاوز الألفاظ إلى غيرها، فشمّل طرائق التعبير، مما يدخل في باب الأساليب.

ثم يستترسل قائلاً: نعم، إن فينا حاجة إلى هذه الأجزاء الحضارية الغربية في العلوم والفنون والآداب ومظاهر السلوك الإنساني الأخيرة.

إن الحاجة هي التي تدفعنا إلى هذا الجديد بخيره وشره، فنجتهد لتوفير الأدوات اللغوية له، ومن هنا كان "التعريب" بالعين المهملة، وهو في حقيقته "تغريب" بالعين المعجمة.

وبعد أن أورد الدكتور إبراهيم السامرائي ما يزيد على مائة نموذج لنصوص يكاملها - مترجمة - هضمها اللغة العربية الحديثة حتى غاصت في سياقها الفصيح، بينما هي من بين أصل العقل الغربي، وتجربته الحضارية - مضى يقول: "... غير أن العربية، وهي السمحة السهلة الطيبة لم تتنكر لهذا الجسد في الكلم والأساليب، فسقد دخلت في الاستعمال وجرى عليها ما جرى على الكلم القديم من تغيير الأبنية والأقيسة لتكون ملائمة للأقيسة العربية. هذا حال الكلم الجديد، أما الأساليب فهي شيء كثير. وقد قبلت العربية طائفة ضخمة من ألفه واندردت في كتابة الكتاب في العربية المعاصرة، حتى أمست هذه المعاصرة الجديدة شيئاً "فريداً" - تناولت حواشيه ألوان من هذا الغزو الجديد - الذي ندعوه بـ "التغريب بالعين المعجمة".

ولكن السامرائي يعود فيؤكد على مناه في مفهوم ذلك التغريب قائلاً في ص ٢١٩ من نفس المجلد "إن هذه الأساليب الجديدة - يقصد الوافدة من الغرب - قد راضها الاستعمال حتى توهم القارئ وهو يقرأ صحيفته اليومية أو مجلته الجديدة، أن الذي يقرأه لغة عربية أصيلة لم يتخط إليها دخیل غريب من الجديد الوافد" - بل خفي على القطن البسيط المختص حين تجسّرت هذه الأساليب لغة الصحف السائرة إلى المقالة الأدبية والكتابة العلمية في

عصرنا هذا" - وإذا كانت هذه هي حال اللغات المتطورة المتقدمة في أنها استجابت لكثير من دواعي العصر والحضارة المعاصرة، بالرغم من تنبيهات أهل الضبط والشدة من علماء اللغات وأعضاء المجمع اللغوي، فليس غريباً أن تأتي إلينا عربية جديدة كل الجدة في ثوب فذلها في عصرنا هذا، وليس بدعاً أن تكون هذه العربية "متفجرة" في كثير من كلمها ومصطلحها ثم أساليبها.

فعلی آیه حال اذن تتعقد تلك "الهوية" التي يتصايح حولها - هؤلاء - صباح مساء، بنون على الفن الحديث، وما بعد الحديث - "التغريب" الذي هو مطعنة في ظنهم، ويزايدون على هذا "التشريب" حتى يساوونه "بالعمالة"، وضباع الذات القوية، وتبارون في نشر الطمانع البويلة على حركة الفن التشكيلي المعاصرة الحديثة، ما دامت هذه الحركة قد فتحت الباب على نفسها، وأخذت تستششق هواء العالم من بين هوائها.

ثم يتفاضون عن الزمن والتاريخ، وكان هذا "الهواء البشري" لم يكن يهب علينا منذ النهضة الإيطالية، مثلما كان يهب من "الشرق" على "غرب العالم" منذ القديم وحتى القرن الرابع عشر، فلم نسمع آنذاك عن "عمالة" أو عن عجز لحن تلك الذات الغربية حتى أتى على هويتها بسبب ذلك التشريق.

أنكون هويتنا قائمة حين يرسم الفنان فلاحه تحمل حصدا القمع على الطريق الزراعي؟ أو امرأة تدس ملابح الأسبوع في مياه تروعة مصرية؟ أو أم جالسة أو

الفرنسي العظيم
Nicolas Poussin ١٥٩٤ - ١٦٦٥

(٥٠) نسبة إلى الفنان
Jean - Baptiste Corot
الفرنسي - ١٧٩٦ - ١٨٧٥

(٦) نسبة إلى الفنان
Jean - Desire Courbet
الفرنسي - ١٨١٩ - ١٨٧٧

(٧) نسبة إلى الفنان
Kenneth Armitage
البريطاني - ١٩١٦

(٨) نسبة إلى الفنان
Amedeo Modigliani
الإيطالي - ١٨٤٤ - ١٩٢٠

(٩) نسبة إلى المصطلح
Enviromental art
الفني

(١٠) نسبة إلى المصطلح الفني
Conceptual art

(١١) نسبة إلى المصطلح
Happening الفني

(١٢) نسبة إلى المصطلح
Performance art
الفني

(١٣) نسبة إلى المصطلح
Trans - Avant Garde
الفني

بوابة التفرد لا يكون فقط في رفض
"الامتثال" المحيط، بل يكون في
تجاوز هذا الرفض لصالح
"الامتثال"، إلى المكابدة والمجادلة،
ليس إلى "التماثل"، وإنما إلى ما
هو "غير تماثل"، إلى ما هو فوق
تماثل.
أي إلى نطاق هذا "التفرد" الذي
نعنيه.

أو ليس ذلك "التفرد" هو وحده
الذي يشتمل له التركيز والحشد
في عصرنا هذا .. حتى يتجاوز
فنانونا - وبخاصة شباب الفنانين
المصريين - ذلك العجز الذي
يقرضه عليهم سلطان الهيمنة من
بعض أولئك الذين يكتبون في الفن
تحت معطف النقد، وحتى يتجاوز
الفنانون مفهوم "التقديم" - لتقديمه -
تحت مظلة "هوية" مصنعة تصنعياً
ومعلبة تعليباً، آتية إلينا على
ظهور الجمال الصحراوية عبر
البحر

الهوامش

(١) نسبة إلى الفنان
Paul Cezanne
الفرنسي العظيم - ١٨٣٩ - ١٩٠٦

(٢) نسبة إلى الفنان
Pierre Renoir
الفرنسي - ١٨٤٤ - ١٩١٩

(٣) نسبة إلى الفنان
Aristide Mailloche
الفرنسي - ١٨٦١ - ١٩٤٤

(٤) نسبة إلى الفنان

مضطجعة أمام منزل قديم ترتب
العاب الفقراء؟

أهي علامة فرعونية تبث على
محتوى بناء الصورة، أم جمالية
إسلامية منتظمة فوق رقائق الألوان
الهشة؟

أهي "هوية" تسمح للكهرباء
والطاقة، وأنظمة مياه الشرب،
والصرف، وتخضير الصحراء،
وذرع الصوب، وتكنولوجيا
استخراج الزيت والفوسفات
وصناعات أجهزة البث والاتصال
والأقمار، وتخزين المعلومات،
والتعليب، بل وحتى إلى آخر تلك
الهياكل الخشبية المصنعة التي
نشد فوقها قماشات الرسم، لكي
ترسم.

كيف لنا أن نقلت خارج هذا
السياق جميعه ونتمسحور على
القديم، لنقدمه.

.....
أو لسننا بذلك نهرب هرباً من
إمكان "تفردنا".

ذلك التفرد الذي يملك القدرة
على اجتياز المسافات الجغرافية،
والموارث التراثية، وتراتب الأزمنة
- فنقلنا من السياق الانفعالي
لمنازعة التقييض، بل هو على
العكس من ذلك متفانم ومتوالد من
صميم قماشته ونسبجه هذه
القماشية - الذات - التي لم تعد
خاضعة لفكرة "الواحدة الثقافية"،
وإنما لقوى ونطاق "التعددية
الثقافية" من حيث هي مندمجة
دمجاً في الأديم المخصوص للفنان
المبدع.

إن بعض أولئك الذين يكتبون عن
الفن في الصحف، يريدون للفنان
الحق، مثلاً يريدون لنا قد الحق،
مصير "الامتثال". مصير العاجز
الحكوم عليه بملاقة ماضيه، ونفى
حاضره.

ونحن نتصور أن أقل قدر ليلوغ

السياسة الإسلامية

فكر

علمى شلجى

ظهر صاحب الآيات الشيطانية. ولم تكن أولاد حارتنا أول عمل فكرى أو أدبى يتدخل الأزهري لصدارته أو الصلولة دون نشره فلأزهر مواقف من بعض جوانب حياتنا الفكرية والسياسية والاجتماعية لاتروق له. ومن حق الأزهري ألا تروق له بعض جوانب حياتنا الفكرية الثقافية لكن الأزهري لا يتوقف عند حدود التعبير عن رأيه تجاه هذا العمل أو ذاك بل إنه يتدخل - كما تتدخل السلطات السياسية ذاتها إذا لم يرقها عمل من الأعمال - من أجل مصادرة العمل والتشهير بصاحبه.

وللقانون المصرى بالرغم من كل هذا موقف واضح من قضايا الرأى والفكر وهو موقف لا يبيح لأية سلطة سياسية أو دينية أن تصدر قضايا الرأى. غير أن القانون شىء والواقع شىء آخر. إذ أن الممارسة العلمية للأزهري لا تأخذ هذا القانون فى الاعتبار إذا شئنا أن عملا من الأعمال الفكرية أو الأدبية يشكل خطرا على الإسلام أو إساءة إليه ومن ثم فهو يتقدم بلا تحفظات من أجل ممارسة الدور الخطير الذى أناطه بنفسه وهو دور الرقيب الروحى أو الفكرى. وإذا كانت

بعد أن بدأ نجيب محفوظ نشر أولاد حارتنا فى نهاية الخمسينيات، على حلقات فى الأهرام تدخل الأزهري من أجل وقف نشرها. وقد تعرضت الأجزاء التى نشرت من الرواية لرقابة نجيب محفوظ الذاتية بسبب ما أثارته الأجزاء التى نشرت من الرواية من غضب الأزهري. ولست أدعى على نجيب محفوظ هذه الرقابة الذاتية إنما هى قصة معروفة. فقد وصلت قضية الرواية وحلقاتها وغضب الأزهري إلى عبد الناصر نفسه. وتم التوصل إلى نوع من التسوية تقضى من ناحية باستمرار نشر الرواية فى الأهرام، لكنها تشترط ألا يتعرض ما ينشر منها لما يجرح المشاعر الدينية. ورغم هذه التسوية فلم تنشر الرواية فى مصر وإنما نشرت فى بيروت.

وبين نهاية الخمسينيات ونهاية الثمانينيات، أى بين موقف الأزهري وموقف عمر عبد الرحمن تعرض المجتمع المصرى لما يعرفه الجميع من تفسيرات نظن أن لا حاجة تقتضى هنا التعرض لها. فى نهاية هذه الثمانينيات صدرت فتوى عمر عبد الرحمن الغليظة بإباحة دم نجيب محفوظ وفى نهاية الثمانينيات أيضاً صدر كتاب سلمان رشدى «الآيات الشيطانية» وهى الرواية التى أصدر الخمينى فتواه الشهيرة بإباحة دم كاتبها. هنا عاد عمر عبد الرحمن ليقول لو أن فتواه نفذت فى نجيب محفوظ لما

ورغم أن كل هذا يعود إلى نهاية الخمسينيات فلم تلغو صفحة الرواية من حياتنا الثقافية والدينية على السواء فقد غضب الكتاب لهذه الرقابة المتعسفة على الفكر والإبداع الأدبى والفنى، كما أن الأزهري ظل قلقا بسبب هذا المجال الجديد الذى أصبح عليه أن يراقب حركته بعد أن كانت مهمته مقصورة على الأعمال الفكرية وحدها، فلما عادت أولاد حارتنا إلى سطح الحياة الثقافية والفكرية لم تعد كقضية أدبية وفنية وفكرية بل عادت عاصفة تندب بالشروع كلها.

الطريق ذاتها التي أدت إلى الإيمان بوجود الله . هكذا يتكشف الإيمان والإلحاد جميعا على أنهما وجهان لعملة واحدة هي تجربة الإنسان الروحية. وعلى هذا النحو فالتيارات الإسلامية تبدو هنا في موقفها من الإلحاد كما لو كانت تعاقب أشد العقاب من انتهت تجربته الروحية في البحث عن وجود الله إلى نتيجة سلبية. ولنتساءل.

كيف يمكن لامرؤ أن يرى هذا الخط الوثيق غير المرئي الذي يربط الإيمان بالإلحاد إلا أن يكون قد صهرته هذه التجربة وتعلم منها درساً أساسياً هو التسامح مع عقيدة الآخر ومعتقداته . وبهذا المعنى فالتيارات الإسلامية في حاجة قوية إلى تعلم أبعاديات الإيمان وإدراك أن إيمانهم الذي يبيع لهم إصدار فتاوى بإباحة الدم وتكفير الآخرين إيمان يفتقر إلى المضمون الروحي للإيمان العميق. وليس من حقا بطبيعة الحال الحكم على إيمان أحد إذ أن الإيمان شيء أعمق كثيرا وأجل كثيرا من أن يجري التفتيش عنه في ضمائر الناس وصدورهم أو أن يجرى التفتيش عليه بين سطور الكتاب أو في كلماتهم مهما عبر الإنسان أو الكاتب عن قلقه الإنساني أو الوجودي أو الميتافيزيقي كما هو في أولاد حارثتنا. وإذا كان من واجبنا عدم إصدار أي حكم يتعلق بإيمان الآخر . ولا نرتب على إيمانه أو إلحاده أي موقف فكري أو اجتماعي أو سياسي، فإن العالم

الواسع الذي تنطلق فيه التيارات الإسلامية عالم تنطلق إليه من رؤية مدمرة لها وخاتمة للأخر.

الإسلام والعلم الحديث

وبالاقتراب هكذا أكثر فلكثر من مبادئ كثيرة من التيارات الإسلامية وتصوراتها الفكرية والاجتماعية نكون قد اقتربنا من موقفها الفكري من قضايا العلم. فقد طرح العصر الحديث أو العلم الحديث على الإسلام أو المجتمع الإسلامي جوهرية : هل يتعارض الإسلام مع هذا العلم الحديث؟ وقد طرح السؤال كثيرون ولكن أول أشكاله الفكرية كان الشكل الذي طرحه به الطهطاوى. فلماذا طرح الطهطاوى على نفسه السؤال على هذا النحو إلا أن تكون في السؤال إشكالية معقدة لا تظهر فيه للوهلة الأولى. لو لم تكن هناك إشكالية لبدا السؤال عابثاً مثيراً للاضمح ، إذ من البديهي: لو أن السؤال لاينطوى على اشكالية حقيقية أن يجيب المرء عن هذا السؤال ويلا تردد بالنفي، وإذا كنا إذن نتصور أن هناك اشكالية وراء السؤال فما هي هذه الاشكالية التي دفعت إلى طرح السؤال ما لم تكن قد تبدت للطهطاوى على أن شيئا ما في العلم الحديث يثير قضايا تتصل مباشرة بالدين والمعرفة الدينية عن الكون ، وربما عن العلاقات الاجتماعية بين البشر، وأن شيئا ما في هذه القضايا التي يثيرها شائكة معقدة.

والمعروف مع ذلك أن الطهطاوى لم يكف أبدا عن التأكيد على عدم وجود أي تناقض بين الإسلام والعلم الحديث أو العكس . فهل كان الأمر كذلك بالفعل... نتساءل لأن الطهطاوى شاء لأمر ما أن يخفى عن القارئ همومه التي أثارها في نفسه هذا العلم الحديث ولم يشأ أن يجعل من هذه الهموم قضية معروفة أو أنه تصور أن ما يثيره العلم من قضايا فكرية قضية تخص الفقهاء أو أولى العلم. يحتاج مع ذلك إلى التوقف عنده إذا ما نظرنا إليه بوصفه مفكراا ومع ذلك فإن فيما إذا عسع على الناس القدر الكافي لإثارة قضية علاقة العلم بالفكر وعلاقة العلم بالدين أو العكس.

وليس لدينا شك في أن الطهطاوى قد تعرف على هذا العلم الحديث فقد كان في فرنسا وكان قريبا من معاهد العلم فيها. وألم بما يعنيه هذا العلم ، فإذا أردنا أن نلخص التصور الذي يقوم عليه العلم بشكل مقتضب ومخل معا لقنا أنه يعنى في شكله التطبيقي أو ما نقول عنه اليوم التكنولوجيا تسيير الأشياء تسييرا آليا ، أو هو بمعنى آخر إعادة بناء المجتمع المصري بحيث تلح فيه الآلة كاداة للإنتاج محل الأشكال القديمة. ولكن الآلة إذا توقفت عند هذا الحد مجرد كوسيلة من وسائل الإنتاج لكانت حدثا بديها في حياة البشرية لاتوجد له أية آثار جانبية. لكن الأمر ليس كذلك، فالآلة تنتج دون

ولكن تصورات الكنيسة هي التي دفعت الأمور إلى حدود الصدام والتفتيش والحرق، ولقد ازداد الأمر تعقيداً مع ظهور نظرية دارون في تفسير نشأة الإنسان ومع نظرية فرويد في التحليل النفسي، فضلاً عن إنجازات علم الاجتماع في تفسير نشأة الظواهر الاجتماعية ومرآة التطور الاجتماعي.

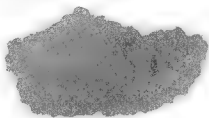
لقد تبين بشكل صارخ أن قضية وجود الله لم تعد من القضايا التي تحسم بالعلم أو بالفلسفة وإنما تحسم بالإيمان وحده. وكلنا يعلم أن الإيمان ليس قائماً على العقل أو الفلسفة وإنما قائم على احساس عميق لدى الإنسان المؤمن بغض النظر عما إذا كان محيطه الاجتماعي أو الفكري مؤمناً أو غير مؤمن وبغض النظر عما إذا كان هذا الإنسان قريباً من العلم أو الفلسفة أو بعيداً عنها. نخلص من ذلك إلى أن الدعوة إلى قيام مجتمع ديني وهو ما يفترض أننا جميعاً مؤمنون بالمعنى الذي نريده هذه التيارات أو يفترض أننا مستعدون لقبول فرض هذا النوع من الإيمان علينا جميعاً كشعب، هذه الدعوة إنما هي دعوة تتعارض بالضرورة مع أساليب الإقناع الفكري أو الفلسفي كما تتعارض مع شروط العقد الاجتماعي، وتتعارض أولاً وأخيراً مع فكرة الإيمان ذاتها ومن ثم فالدعوة نفسها تشكل عدواناً على مشاعر الإنسان التي تتقلب ضد نفسها أحياناً، وتقرب مرة من إلحاد أو ما شابه كما تقترب من الإيمان أو تبقى حائرة في بحثها

عن جواب مقنع إلى أن تجده. لكن الحاكمية التي يطرحها التيارات الإسلامية لا تأخذ هذا في اعتبارها ولا هي مستعدة لأخذه في الاعتبار. ولما كانت الحاكمية بالنسبة لهذه التيارات هي الفكرة المحورية التي تنطلق منها الفتاوى من كل نوع ابتداءً من آداب النفاث إلى فتاوى إباحة الدم فلنناقش كيف أن قضية وجود الله ليست بهذا القدر من البساطة ولا تستدعي كل هذا القدر من العنف والدم.

إن الله يوجد أولاً في عقل الإنسان ثم يوجد بعد ذلك في الواقع. وربما يكون ذلك قلباً للأوضاع إذ أن المفروض أن الوجود الموضوعي يفرض نفسه بداهة. إلا أن الواقع أن قضية وجود الله ليست مثل قضايا الواقع الموضوعي، ولا لأن باله كل البشر. وإن فلذا كان وجود الله قضية تبدأ في الذهن أولاً فإنها تنطوي لهذا السبب ذاته على إشكالية معقدة. فذهن الإنسان يسقط على الله تصورات عن الله. والحاكمة بهذا المعنى هي صورة الله كما يتصور كثير من التيارات الإسلامية أنها مطابقة لله. ثم إن وضع الحق الألهي (الحاكمة) على هذا النحو القاطع يكلف الجميع شططاً وعناء. أولاً لأن قضية وجود الله قضية لا يحسمها إلا الإيمان وحده كما قلنا، ثانياً أن العقد الاجتماعي للبشر لا يمكن أن يتأسس على فكرة الحق الإلهي أو الحاكمية وإنما يتأسس على مبدأ

التنازل عن شيء مقابل أن يعود هذا الشيء ذاته إلى الإنسان مرة أخرى في صورة مبدأ عام. هكذا يقدم كل منا - مؤمناً كان أو غير مؤمن - شيئاً من ذاته مقابل أن يتخلل الآخر هو أيضاً عن شيء من آخريته. وكمثال على ذلك فإذا مارس شخص ما اعتداء عليك، فإن تنازلك عن حقتك في رد هذا العدوان لا يعني تنازلاً مطلقاً وإنما معناه أن القانون - العام - مطالب بأن يقتضي أثر المعتدى عليك إلى أن يعاقبه ويسترد ما سلبه منك مادياً ومعنوياً. ثالثاً، إذا كان العقد الاجتماعي يقوم على الإنسان فإن قيام فريق من الناس بإحكام حاكمية الله المطلقة على الأرض معناه أن هناك من سيكون له حق الإشراف على علاقة الإنسان - المؤمن - بربه، وإذا حدث هذا فإننا نكون قد ابتدعنا أسوأ شكل يمكن أن يتمخض عنه خيال البشر من أجل إفساد حياتهم الخاصة والعامة على السواء إذ ما هي طبيعة من هو موكول دون غيره بمهمة الإشراف على كيفية علاقة الإنسان بالله. هل هو وسيط بين الله والإنسان في علاقة لا تعرف الوساطة. أم هو كهنوت جديد في علاقة لا تعرف بطبيعتها الكهنوت؟!!

ولماذا نقول كل هذا والصلة بين الإيمان والاحاد صلة عميقة أشد العمق، فإذا كان الإيمان هو خاتمة مطاف البحث عن وجود الله. فإن الاحاد هو أيضاً خاتمة مطاف



لشيخ محمد عبده كل هذا وغيره تعبيراً متشامخاً إذ كان قد أدرك أن التاريف قد تجاوز هذه العقلية الإسلامية التقليدية ، وإن هذه العقلية لم تعد قادرة بتصوراتها الجامدة عن الدين وعن المجتمع أن تلعب أى دور حاسم فيه. ولم يكن تشاؤم محمد عبده من فراغ بل لأن هناك أسباباً موضوعية تدعو إلى هذا التشاؤم فقد كانت الكوادر القادرة أكثر من غيرها على الإدارة السياسية هي الكوادر التي ارتبطت بالثقافة الغربية سواء من خلال البعثات أو من خلال التعرف على هذه الثقافة تصرفاً قوياً دون أن يعنى ذلك أن هذه الكوادر قد تخلت عن تراثها القومى أو تخلت عن دينها.

ويبدو أن انفلاق الأزهر ومعه التيارات الإسلامية ، كل بدرجات مختلفة، لا يريد أن يقف عند حد والدليل على ذلك أنه يتعمق أكثر فلكثر مع الأحداث، وهكذا فعندما يتقدم عمر عبد الرحمن بفتواه اليوم أو منذ سنوات - هو أو غيره - بإباحة دم نجيب محفوظ - هو أو غيره من الكتاب - فعلى المرء أن يربط الفكر الذى صدرت عنه هذه الفتوى بالفكر الذى صدرت عنه البيعة التى قادت إلى الهزيمة . وأكبر دليل قاطع على الإيماعن فى الهزيمة هو أنك سوف تكلف نفسك عنتاً شديداً إذا ما أردت أن تعثر على عمل فكر أدبى جاد أو سينما جادة أو مسرح جاد أو رواية جادة أو عمل فنى فى التصوير أو النحت

أنتجتته أو قادرة على إنتاجه التصورات الفكرية لهذه التيارات . وبهذا المعنى فالفضل فى التعبير عن وجداننا الاجتماعى والروحى وعن قضايانا الاجتماعية والسياسية يعود إلى كل التيارات التى تكفرها التيارات الإسلامية وتريد أن تغتالها . وبهذا المعنى نفسه تريد كثير من التيارات الإسلامية أن تصبح عبثاً فحسب على وجداننا الروحى والفكرى بقدر ما أن الفلسفة السياسية التى تبناها الدولة تشكل إلى اليوم ومعد أرسى أسسها محمد على عبثاً على تطورنا الاجتماعى والسياسى. على أن الاستثناء الذى يستحق الذكر، عن استحقاق وجدارة، هو فكر الشيخ محمد عبده، ما عدا ذلك فقد أصبح العثور على فقيهه مستعجز - كما يقول سعيد العشماوى - يشرف الأزهر وما يعثله فى الضمير العام أمرا لا يخلو من مشقة ، ومهمة فى البحث تحتاج إلى منظار مكبر .

قضية وجود الله والحاكمة

إذا كنا لازلنا بصدد المراجعة التاريخية فلنتساءل هل تشعير الفلسفة بالمراجعة التى تشعير بها كثير من التيارات الإسلامية؟ قد يصبح السؤال مقحوحاً على الموضوع ، ولكن الأمر ليس كذلك فالفلسفة لم يكن لها من موضوع تأثير لديها قدر ما كان هذا الموضوع هو البرهنة على وجود الله. ولقد أرهقت الفلسفة نفسها

قرونا طويلة من أجل إثبات وجود الله. ولدى البشرية قدر هائل من هذا التراث شاركت فيه الفلسفة الإسلامية كما شاركت فيه الفلسفة اليهودية والفلسفة المسيحية، ومع ذلك ففى وسع المتتبع لتاريخ الفلسفة أخذ فى أن يكتشف أن الحيز الذى تشغله قضية البرهنة على وجود الله المتداول فى القرن التاسع عشر، وأن الكتابات الفلسفية المعاصرة تكاد تخلو من هذه البراهين . وليس معنى ذلك أن قضية وجود الله ليست هامة بالنسبة للفلسفة المعاصرة، وعلى العكس فقد كانت محاولة البرهنة على وجود الله مرتبطة دائماً وسترطت دائماً بمدى وعى الإنسان بالكون وبطبيعة علاقته بنفسه وبالمجتمع وكل هذا من قضاياء الفلسفة الأساسية ، ولكن الفلسفة تخلت أو كادت أن تتخلى تخلياً تاماً عن هذه القضية لأسباب متعددة ومتشعبة منها أنها كانت تكرر نفسها . ومع ذلك ، يبقى أن من بين أكثر هذه الأسباب حسماً أن العلم دخل طرفاً خطيراً فى تصورات الإنسان عن الكون ، وبالتالي اقترب من قضاياء كان الدين يتصور أنها قصر عليه أو كانت الفلسفة تتصور أنها مملكتها الخاصة . وفى حين تراجعت الفلسفة أمام تقدم العلم دون أن تقف منه موقفاً معادياً وتركت له المجالات التى أصبح قادراً عليها أكثر منها ، ظلت حريصة أشد الحرص على أن تتعلم منه. ولم يكن العلم يسعى عن إرادة متعمدة إلى الصدام مع الدين

أو كاذبا فقد نشأت الحركة الوطنية المصرية ولعب الأزهر فيها دورا رائدا، وظهر في خضم ثورتى القاهرة وفي الأحداث الخطيرة التى تتلها المعبر الوحيد عن الحركة الوطنية . بل إننا إذا عدنا قليلا إلى الوراء لقلنا أن عقدا كاملا من الأحداث العنيفة كانت تضطرب فى المجتمع المصرى وتقترب به من عالم الثورة قد بدأ منذ ١٩٩٥ - أى عام الحجة - وحتى ١٨٠٥ - أى عام البيعة. وقد تعلم النضال الوطنى المصرى خلال هذا العقد كثيرا وكان هذا النضال قاب قوسين أو أدنى من تسوية حساب تاريخى من أشد حسابات التاريخ تعقيدا وطولا لولا أن زعامة هذه الحركة العظيمة لم تكن قد تعلمت بعد أن التاريخ قد غير مساره القديم.

ففى عام ١٨٠٥ بالذات كانت الحركة الوطنية المصرية بزعامة الأزهر قد بلغت أقصى درجات تأثيرها السياسى إذ كانت قد تعلمت كيف تكون العامل الحاسم فى صناعة القرارات التى تخص مصير مصر وهو ما تشل فى قدرتها على عزل ولاية مصر الذين يعينهم الباب العالى وأن تفرض على هؤلاء الولاة وعلى الباب العالى نفسه، من تراه أهلا لهذه الولاية . وكان آخر شكل من أشكال هذه الممارسة السياسية القوية هو عزل الحركة الوطنية لخورشيد باشا وتقديم بيعتها لحمد على . وبعد قرار العزل وقبل لحظة البيعة، كان زعماء الحركة الوطنية قد اجتمعوا فيما بينهم واتخذوا قرارهم الخطير

بتقديم البيعة لحمد على، ورغم كل ما فى البيعة من شروط تنطق بقوة هذه الحركة وتكون واليا علينا بشروطنا لما نتوسمه فيك من العدالة والخير إلا أنها كانت قد ارتكبت بهذه البيعة ذاتها أشد أخطائها خطورة وفداحة ألا تدفع التيارات الإسلامية اليوم ثمن هذه البيعة بتلك الشروط التى اشتقرت لأية ضمانات سياسية أوى شكل من الدساتير أو العقود الاجتماعية إن الدراسة الجادة تكشف أن بداية انقسام الوجدان المصرى على نفسه تعود إلى النتائج التى ترتبت على هذه البيعة لأنها أطاحت بلا أى مقابل يعقد كامل من تاريخ النضال المصرى؟

ولسنا سمداء بأى درجة من الدرجات لهذه الهزيمة لأنها ليست هزيمة الأزهر وحده وإنما هزيمة الحركة الوطنية المصرية . وإذا لم تكن الهزيمة هى هزيمة الأزهر وحده فإن لهزيمة الحركة الوطنية أسباب موضوعية مع ذلك أهمها أن الفلسفة السياسية التى نبعت منها فكرة البيعة كانت فلسفة قد عفا عليها الزمان، وأنها لم تكن على مستوى "العصر الحديث" وفكرة "الدولة القومية" الناشئة، وأنه إذا كان للحركة الوطنية أن تجدد نفسها فليس أمامها إلا البحث عن فلسفة سياسية جديدة، وأن تجدد فكرها الدينى. فهل كان الأزهر قادرا أو مستعدا للقيام بهذه المهمة الجديدة؟

إن هزيمة الأزهر السياسية - ومعه الحركة الوطنية - يدفع ثمنها

اليوم كما دفع ثمنها منذ قرنين. وقد تشلت هذه الهزيمة فى عزل الأزهر عن تيارات الفكر والعمل السياسى . وإذا كان وعى المجتمع المصرى قد تشل فى الأزهر قبل أن تعرف مصير ظاهرة البعثات فإن البعثات التى بدأ يرسلها محمد على هى التى بدأت تبلور شيئا فشيئا الوعى الجديد لمصر وكان إنشاء الجامعة المصرية بعد نحو قرن من البعثات هو المؤسسة الحديثة التى جسدت هذا الوعى الجديد.

وبغض النظر عن الاتهامات التى توجه إلى التيارات العلمانية، ومن مدى افتقار هذه الاتهامات إلى فهم الصدود الدنيا للتطور الفكرى والاجتماعى فى مصر ، إلا أن ما يهمنى هنا هو أن عزل علماء الأزهر وأهل العلم فيه عن هذه البعثات كان إحدى الكوارث الفكرية الكبرى فى تطورنا الفكرى. فبعد نشأ منذ هذه اللحظة الانقسام العميق فكريا وروحيا داخل المجتمع المصرى متمثلا من ناحية فى تواتر استمرار البعثات وانفتاح المبعوثين أكثر فلكثر على الحضارة الغربية. وفرنسا بوجه خاص، ومن ناحية أخرى فى انفلاق الأزهر على ذاته وعلى تصورات الفكرية والدينية القديمة. وفى حين أن تأثر المبعوثين كان استجابة لعملية التحديث الصناعية فى المجتمع المصرى واستجابة لفكرة الدولة القومية الناشئة. فإن انفلاق الأزهر على نفسه كان موقفا فكريا سلبيا فى غاية الخطورة. وقد أدرك



قريباً بطبيعة عمله الإبداعي من الإنسان المصري بمصومه الاجتماعية وموممه الميتافيزيقية، وهذه الأخيرة هي التي تسببت في صدور الفتوى الشهيرة بإباحة دمه . لماذا .. إذا لم تكن هذه التيارات قد بدأت تدمر نفسها بنفسها.

الحرارة التاريخية

إذا تأمل المرء لفة هذه التيارات في طرح تصوراتها الفكرية وتأمل أساليبها في العمل لوجد أن كل هذا ينطوي على مראה تاريخية عميقة. وقد يتوقع المرء أن المראה قائمة على وعي تاريخي أو فهم تاريخي ، فإذا به يكتشف من قراءة كتابات كثير من هذه التيارات أنها كتابات تفتقر أول ما تفتقر إلى الوعي التاريخي سواء بقضيتها الخاصة أو بقضايا التطور الاجتماعي والفكري في مصر ويكتشف أن تصفية الحساب التاريخي مع المسار العلماني وهو هم من موممها الرئيسية لن يقضى إلا إلى مزيد من مأساتها التاريخية واغترابها الاجتماعي.

وكخلفية لهذه المראה .. فإن كثيرين يتفقون على أن تاريخ مصر الحديث يبدأ مع الحملة الفرنسية وتتفق غالبية التيارات الإسلامية أن هذا التاريخ ذاته كان بداية النكبة على المجتمع المصري . سواء كان التاريخ بمصر الحديثة يعود إلى الصلحة الفرنسية أو إلى اعتلاء محمد علي ولاية مصر في ١٨٠٥ فهل كانت الحملة الفرنسية مصدر

هذه المראה التاريخية فعلاً أم أنها مصدر وهي أسقطت عليه التيارات الإسلامية موممها الخاصة؟

تعود لحظة المראה التاريخية في تصوراتنا إلى ١٨٠٥ لا إلى الحملة الفرنسية . وفي ظننا - وبعض الظن أثم - أن للحملة الفرنسية على عكس ما تتصور التيارات الإسلامية فضلاً كبيراً على إظهار دور الأزهر التاريخي وإبرازه وهو فضل لا يعود إلى نابليون بطبيعة الحال ولا إلى هوس لديه بالأزهر أو بالإسلام وإنما يعود إليه لأن مقدم الحملة الفرنسية على مصر قد أشعل الوجدان الوطني والديني معاً. ولم يكن أمام نابليون إلا أن يتوجه إلى زعامة الشعب المصري

في ذلك الوقت وكانت هذه الزعامة في الأزهر وحده وبزعامة رجاله. الجديد فحسب فيما قاله نابليون لزعماء هذه الحركة الوطنية - وما قاله نابليون كان ينتمي إلى فلسفة الدولة القومية - هو أن المصريين لهم الحق ولهم وحدهم - لا جنس الأتراك أو الشركس أو غيرهما - في حكم مصر. وإذا كان من البديهي أن يحاول نابليون في إطار استراتيجية الاستعمارية أن يستخدم كل ما بدا له محققاً لهذه الاستراتيجية إلا أنه في هذه النقطة وفي هذه النقطة بالذات كان يمس وتراً حساساً وحقيقياً لدى المصريين ويشير فيهم شجوناً وطنية عميقة عمرها أكثر من ألفي عام. ومهما يكن غزل نابليون صادقاً

حياتنا السياسية لم تعان من شيء قدر معاناتها المريرة من سطوة الرقابة السياسية الصارمة ، فعلى المرء أن يتصور مدى الحرية التي يتمتع بها الفكر في المجتمع المصري سواء على مستوى السياسة أو مستوى الفكر.

فالمفكر إذا اقترب من قضايا الإنسان "أولاد حارتنا" أو عاليج الصلة بين نظامنا السياسية والديني "الإسلام وأصول الحكم" أو درس تاريخنا الأدبي "في الشعر الجاهلي" أو بحث في "فقه اللغة العربية" قامت القيامة وقيل أن الإسلام يتعرض للخطر، أما إذا اقترب الفكر أو الكاتب من سياسة الدولة - بالعمل أو الفكر - فقد اقترب بسلطة من عالم الجحيم .. هذا إن لم يبعث به في رحلة بعيدة وراء الشمس، وفي العسائين - الذين والسياسة - تجد أن المحرمات كثيرة أن اقتربت منها ساءت المؤسسات المسؤولة عن هذه المحرمات سوء العذاب .

هكذا يبدو عالم الفكر محاصرا من جميع الجهات، فلا أنت تستطيع أن تقترب من الله رغم أنه خالفك، ولا أنت تستطيع أن تقترب من قضايا المجتمع رغم أنك جزء لا يتجزأ منه، وبهذا المعنى ففي وسع المرء أن يتصور كم كان الطريق الذي قطعه الفكر المصري الحديث من أجل أن يحرر نفسه محفوفاً دائماً وفي كل خطوة من خطواته بالمخاطر. ولكي يدرك المرء أية مصاعب يواجهها الفكر في مجتمعنا عليه أن يستدعي ما

تعرض له الفكر اليساري بوجه خاص إذ كان على هذا الفكر أن يواجه المؤسستين معاً، وكان عليه أن يواجه اتهامات الأولى بالكفر والإلحاد، والثانية بالعمل على قلب نظام الحكم وأحيانا العمالة لجهات أجنبية.

ومهما تكن السلطة الدينية أو السلطة السياسية جادة أو عابثة في اتهاماتها إلا أن الواضح أن وراء جذبيتها أو عصبها موقف من الفكر بمعناه الواسع يتمثل في الخوف منه وبالتالي ضرورة واهد في رؤوس إصحابه منذ اللحظة الأولى لأي مظهر من مظاهر وجود هذا الفكر في الواقع. فبالأزهر خائف على الإسلام . والنظام السياسي خائف على الدولة . فإذا حلل المرء خوف هاتين المؤسستين اكتشف أنه خوف على شيء آخر غير ما يجري إذاعته أو نشره على الناس. فخوف الأزهر يعود إلى ما يتصراه خطراً على صحيح الإسلام. ولما كان صحيح الإسلام مرتبطاً بنسق اجتماعي وسياسي وفكري، وكسنان هذا النسق الاجتماعي والسياسي والفكري يتعرض دائماً للتغير والتجديد فإن الخوف على الإسلام - بهذا المعنى - خوف غير مفهوم . والأزهر بهذا المعنى يحاصر نفسه ويفرض عليها أن تطارد حركات التغير، ويتعبر أدق حركات التحدر ، في الفكر أو السياسة وهو موقف يوقع الأزهر بالضرورة في كثير من الحاذير الدينية والسياسية والفكرية. ومع ذلك فنحن نذكر منذ اللحظة

الأولى التي ظهرت فيها التيارات الإسلامية أن الأمر لم يعد قاصراً على خوف الأزهر وحده ، إذ أصبح هناك خوف الأزهر وخوف التيارات الإسلامية . ولاشك أن هناك تمايزات بين مواقف الأزهر وكثير من التيارات الإسلامية تقتضي التعبير عن أشكال هذا الخوف ومستوياته المختلفة . من بين هذه التمايزات أن الأزهر مثلاً يصادر العمل ويشهر بالفكر في حين أن كثيرا من التيارات الإسلامية تذهب بعيدا في موقفها.. من ذلك أباحة دم الكاتب أو المفكر، وهذا الدم الذي لا يباح نظريا وإنما يجري سفكه بلا حرج حتى لو كان من يجري سفك دمه شيخ جليل ومعلم عظيم لأجيال كثيرة من الشعب المصري.

ولما كان اغتيال فرج فودة بالأمس ومحاولة اغتيال نجيب محفوظ اليوم قد تم بفتوى تنطوي على نسق فكري شامِل فليس أمنا إلا محاولة فهم هذا النسق في مبادئه الأساسية دون الخوض في تفاصيل هذا النسق لدى الفرق المختلفة لهذه التيارات. وهذه المبادئ الأساسية تتلخص في تصورات عن الله وهو ما يتجسد في فكرة الحاكمية دينيا ، ثم وبالضرورة تصورات عن الإنسان.. وهو إنسان بلا حقوق طبيعي من أي نوع . فلماذا قتل فرج فودة والرجل لم يكن يطالب بالكفر من فصل الدين عن الدولة، ولماذا محاولة اغتيال نجيب محفوظ والرجل لم يكن إلا أنبيا فنانا وكان



ولقد نشأت هذه المصريات - تاريخيا - لأن الإنسان كان يتساءل عن أسباب حدوث الظواهر الطبيعية من حوله . ولم تكن لدى الإنسان البدائي لا المعرفة ولا المنهج اللذين يسمحان له بالإجابة ومن ثم أجاب عن أسئلته بعملية إسقاط من الطراز الأول وكان جوابه أن الظواهر الطبيعية لاتحدث هكذا . وإنما هي تعبير الألهة عن موقفها من الأفعال البشرية في المجتمع .. وهو تعبير يتخذ - حسب درجة الإسقاط - دلالة الخاصة . فإذا كانت الظواهر الطبيعية زلازل أو براكين أو سيول كان معنى ذلك غضب الآلهة واستنكارها . وإذا كانت أمطارا بعد فترات جفاف

عاجلا . ومعنى هذا أن هذه العلاقات ستتخلل عن طبيعتها القبلية أو العشوائية لتندمج أكثر فأكثر في هذا الكيان العام ، أى الدولة ؛ أى أن يحل داخل هذه العلاقات القانون العام محل القانون الخاص .

ثم أن العلم هو تجسيد لشيء آخر منه هو حرية البحث العلمى التى بدونها لا يصبح العلم علما ، وحرية البحث هذه هى فى التحليل الأخير حرية الفكر المطلقة وحقه فى الإقبال على موضوعات الواقع الاجتماعى أو العالم الموضوعى كالطبيعة وعالم الأحياء وما إلى ذلك إقبالا لايعرف أن فى هذه الموضوعات محرما أو ممنوعا .

أن يعنيهها من يديرها ، ثم هى نتج دون أن يعنيهها أيضا إلى من سيذهب إنتاجها هذا . أى أن الآلة تجريد للعملية الإنتاجية مما كانت تصطبغ به من طابع إنسانى عيى وملموس من مرحلة كان الإنتاج يدور فى حلقة ليس فيها هذا التجريد إذ كان يعرف المنتج - خاصة فى المراحل البدائية من تطور المجتمعات - الشخص أو الأشخاص الذين سيؤول إليهم إنتاجه . ولما كان الإنتاج الآلى بطبيعته مجردا فإن من يشرع لمجتمع كهذا مضطر أن يشرع أيضا بصورة مجردة . أى أن يضع تشريعا عاما أو قانونا عاما يطبق على الجميع مهما كانت طبقاتهم الاجتماعية ومهما كانت ثقافتهم ومهما كانت دياناتهم . والمهم هو أن المجرى الكامن فى الآلة يعكس بلاشك طبيعة العلم كفكرة لأن العلم لايقوم على فكرة الخاص - رغم أنه يقوم على دراسة الملموس أو العيى - وإنما على دراسة القانون الذى يحكم الظاهرة التى يدرسها . ثم إن العلم عندما يؤثر العام على الخاص يبدأ فى الأساس بالعلاقات الاجتماعية ذاتها ، ذلك أن الآلة تعبر عن مرحلة فى التطور الفكرى والعلمى للبشرية دفعت مع تطورات اجتماعية وسياسية أخرى إلى نشأة الدولة القومية ، والدولة القومية تقوم على فكرة العام ، أى القانون . وإن فستخذ العلاقات الاجتماعية فى هذا المجتمع الذى تحل فيه الآلة محل الأشكال اليدوية مسلامح هذا العام إن أجسلا أو

طويلة أو قصيرة كان معنى ذلك رضى الالهة.

ومهما يكن من هذا الاقتضاب المخل فالمنهج العلمى كان تنويجا رائعا- وإن استغرق آلاف السنين - لمسيرة التساؤل الإنسانى عن ظواهر الطبيعة والكون.

وعلى الباحث أن يستخلص موقف الطهاوى من العلم أو موقف الإسلام من العلم بهذا المعنى وإلا فلا معنى للسؤال الذى طرحه الطهاوى على نفسه.

دوران الأرض حول الشمس !!

فهل كان إسلام الطهاوى من صحيح الإسلام عندما قال فى موضع ما من كتابه تخليص الإبريز فى تلخيص باريز أن فى العلوم الحكيمية -- أى علم الطبيعة - حشوات ضلالية أم لا؟

فردا كان الطهاوى قد تعرف على معنى العلم بطريقة قريبة أو بعيدة عما طرحناه من فكرة العلم.. فكيف كان موقفه من هذا العلم؟ والإجابة أن الطهاوى مع العلم بمعناه العام .. أما إذا كان معنى العلم القول بحشوات ضلالية فهذا العلم سيكون مصدرا حيرة له ومصدرا اضطراب لسبب مهم هو أن الطهاوى ليست لديه الوسائل للرد على « هذه الحشوات الضلالية التى يقول بها هذا العلم. فكيف عبر الطهاوى عن كل ما نزعناه؟

ليستحضر معنا القارئ سيقا كان الطهاوى يريد فيه أن يشير إلى قدرة الأجهزة العلمية الحديثة على البرهنة على أشياء كثيرة من بينها دوران الأرض حول الشمس فى هذا السياق كتب الطهاوى فقرة تشير إلى ما يقوله علماء الأفرنج عن هذه القضية كان يريد لها أن تأخذ موضعا فى كتابه: "تخليص الإبريز فى تلخيص باريز". إلا أن الطهاوى رأى لسبب ما أنه لا مبرر لأن يصدر الكتاب بهذه الفقرة ، ومن ثم شطبها فى مخطوطة الكتاب قبل أن يبعث به إلى المطبعة. ونص الفقرة هو:

"وقال بعض علماء الأفرنج إن القول بدوران الأرض واستدارتها لا يخالف ما وردت به الكتب السماوية .. وذلك لأن الكتب السماوية قد ذكرت هذه الأشياء فى معرض ونحوه جريا على ما يظهر للعامة لاتدقيقا فلسفيا. مثلا : ورد فى الشرح أن الله تعالى وقف الشمس فالمراد بوقف الشمس تأخير غيابها عن الأعين وهذا يحصل بتوقيف الأرض، وإنما وقع الله الوقوف على الشمس لأنها هى التى ظهر فى رأى الأعين سيرها. انتهى ، فظاهر كلامه أنه ارتكب غاية التأويل".

وستتصور أن الطهاوى شطب هذه الفقرة لعدم إحكام صياغتها أو لحسرها على الفهم ، غير أن هناك ما يسمح لنا بالقول أن

القضية كانت تثقل الطهاوى بطريقة أو بأخرى ، ذلك أنه فى معرض حديثه عن أهمية المعرفة العلمية عاد وكرر قضية دوران الأرض حول الشمس . ومرة أخرى عاد الطهاوى فشطب الإشارة إلى القضية. فلير القارئ بنفسه نصين لهذه الفقرة الجديدة نوردها قبل أن يحذف منها الطهاوى الإشارة إلى القضية كما نوردها بعد حذفها منها:

الفقرة قبل شطب القضية منها "ومن العلوم أن المعرفة بأسرار الآلات أقوى معين على الصناعات ، غير أن لهم فى العلوم الحكيمية حشوات ضلالية مخالفة لسان الكتب السماوية بكالقول بدوران الأرض ونحوه، ويقسمون على ذلك أدلة يعسر على الإنسان ردها، وسيأتى لنا كثير من بدعهم، وننبه عليها فى محالها إن شاء الله".

الفقرة بعد حذف القضية منها "ومن العلوم أن المعرفة بأسرار الآلات أقوى معين على الصناعات، غير أن لهم فى العلوم الحكيمية حشوات ضلالية مخالفة لسان الكتب السماوية، ويقسمون على ذلك أدلة يعسر على الإنسان ردها، وسيأتى لنا كثير من بدعهم، وننبه عليها فى محالها إن شاء الله".

إن تحليل موقف الطهاوى يدفعنا إلى القول ، نزع كل التحفظات المكنة ، بأن الطهاوى اختار بطريقة أو بأخرى ، موقف

الكنيسة من هذه القضية الشهيرة، فالكنيسة رأت في القول بدوران الأرض حول الشمس "حشوة ضلالية"، ومع ذلك فنحن نتصور أن الطهاوى الذى كان مستعداً لتعلم هذا العلم الحديث وكان مستعداً أن يوفق بين العلم والدين.. نتصور أن الطهاوى كان حائراً ومن المحتمل مع ذلك أنه وقف أمام نفسه كما موقف جاليليو أمام الكنيسة، وفي حين أن جاليليو ضرب الأرض بقدميه - وهو يقدم تنازله أمام الكنيسة - قائلاً ومع ذلك فهو تدور، فإن الطهاوى قال وهو يقدم تنازله الفكرى أمام رقيه أو ضميره الروحى ومع ذلك فإن الأدلة التى يقيمونها على دوران الأرض "يعسر على الإنسان وهما". من هذا الإنسان إن لم يكن هو الطهاوى نفسه؟

فى ضوء هذا المنهج هل يمكن أن نفهم مدى تعقد ارتباط الفكر بالعلم ومدى ارتباط الاثنين بحرية البحث وتحرير الإنسان مما يتصور البعض حتى لو كان هذا البعض الطهاوى أنه حشوات ضلالية بدليل أن أى تلميذ فى مدارسنا يقول اليوم بدوران الأرض حول الشمس دون أن يشعر على الإطلاق بأنه أخطأ فى دينه.

وربما يبدو أننا أسرفنا فى الحديث عن إشكالية الطهاوى أو مشكلته، لكن ألا تكشف مشكلة الطهاوى أن هناك خيطاً يربط العلم بالدين ويربط الدين بالعلم، كما أن هناك خيطاً يربط الدين

بالمجتمع ويربط العلم بالمجتمع. فإذا كان نسيج هذا النسيج هشاً تعرض الدين والطم - كما فى حالة الطهاوى - لاساعة كل منهما إلى الآخر رغم توافر النوايا الحسنة. وإذا كانت هذه هى حال علاقة العلم بالدين فما بالنا بعلاقة الدين والسياسة؟

هل يكون فى وسع المرء الآن أن يخلص إلى أن صورة الله أو صلة الدين بالعلم أو صلة الدين بالأدب والفن والفكر لدى هذه التيارات الدينية، ناهيك عن صلتها بالإنسان والمجتمع، صورة أو صلة تقوم على تضرورات خاطئة، وخاطئة بأكثر من معنى؟ فى وسع المرء أن يخلص إلى ذلك طالما أن هذه التيارات تقدم أولاً صورة عن الله يكون الله - طبقاً لها - كارهها للإنسان ولحقوقه الطبيعية، معادياً للمجتمع وانتقاله من مرحلة إقطاعية إلى مرحلة رأسمالية أو اشتراكية، ساءطاً على الديمقراطية اجتماعية كانت أو سياسية ثانياً أنها لاتريد لنا فناً أو أدباً أو علماً إلا أن تكون وظيفة الفن الأسمى أداة دينية أو موعظة دينية وهو شئ لا يتفق مع طبيعة الفن أو الأدب أو العلم. ثالثاً أن تصورات هذه التيارات تفتقر دائماً ويشكل منهجى إلى البعد التاريخى وإلى المعرفة التاريخية سواء بالتصورات التى طرحها أو بالتاريخ الاجتماعى والسياسى فى مصر. ومع ذلك، فلا يعنى هذا كله أن

تصورات التيارات الإسلامية تصورات مجنونة، وإنما معنده أنها تصورات تصلح لأى مجتمع قسبى أو بدوى، أى تصورات مجتمع يخضع فيه الفرد لروح ومنطق وتقاليده وقوانين قبيلته، فإذا خرج عنها تعرض لما يستحق من عقاب وربما إبادة دمه. ولم يكن نجيب محفوظ أبداً ابن قبيلة، أو ابن مجتمع بدوى.. إنه ابن ثورة ١٩١٩، وهى ثورة دفعت المجتمع المصرى خطوات فى طريقه نحو الديمقراطية، ونحو مبدأ الفصل بين السلطات الثلاث: التنفيذية والتشريعية والقضائية، ونحو تجسيد حقيقة أساسية فى علاقة المجتمع المدنى بالدين هى أن، الدين لله والوطن للجميع.

وإذا كان نجيب محفوظ ينتسب إلى تقاليد هذا المجتمع المدنى فإن أدبه يشكل أحد الأعمدة الفكرية والفنية التى تعمل على ترشيد هذا المجتمع والمضى به خطوات أكثر عقلانية وأكثر قدرة على التدقيق الأدبى والمتعة الفنية.

ماذا سيبقى من قذلة نجيب محفوظ والفكر الذى صدرت عنه فتوى عمر عبد الرحمن القبلية؟

سيبقى شئ واحد أكيد هو أنهم "حشوات ضلالية" فى مسار تطور المجتمع المصرى.

نصوص

ذاكرة النمر

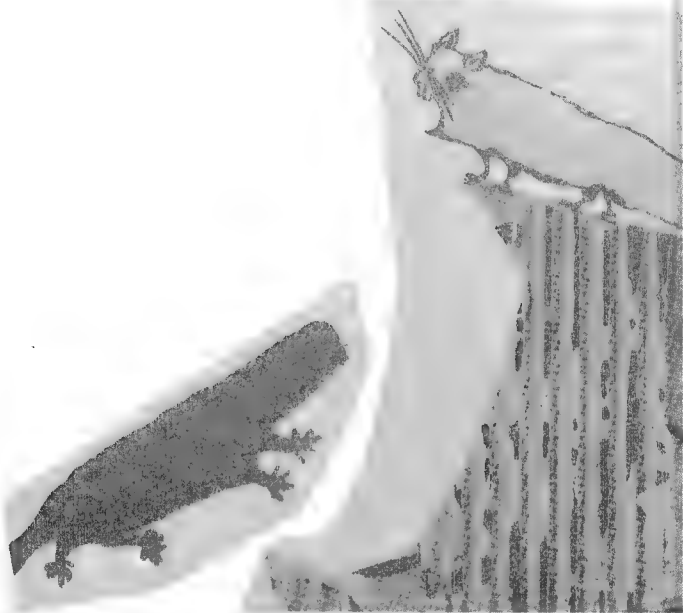


مريد البرغوثي

أَنْ الحارسَ المشغولَ بالزَّهوِ
وياطمئنانه قُربى
جبانَ آمَنَ
لايذكرُ الماضي الذي قد كنتُهُ أو كانه
لولا القفصا
يضحك الحارسُ، يستلُّ العصا من
إبطه نحوِي،
يدلى كفه ما بين فكيّ بإهمالٍ
ويحنى جذعه للمالِ والإعجابِ
والدهشة تعلو الناظرين
قبل أن ينتقلوا للفرجة الأخرى
على بيت النسور النائمة
بين زكري قمم الغيمِ
وقُضبانِ الحقيقة.

أيكم يعرفني يا أصدقائي
أيكم يصفي لصمتي في ضجيج
الفرجة الكبرى
ومن يدرى بما في خاطري
وأنا أمشي وحيداً
وبسيطاً مثل نمرٍ يتمشى خلف
قضبانِ الحقيقة.
أيكم يعرف، من هيئة هذا المشهد
الراهن،
ما ظل من الذكرى بقلبي وحفيف
الذاكرة
أيكم يدرك
أَنْ الغابة المحذوفة الآن من المشهدِ
لم تتركَ مساحاتي وما غابت دقيقة
أيكم يدركُ

أدب ونقد



بابُ مَرَاكِشْ

شعر

حنلى سالم

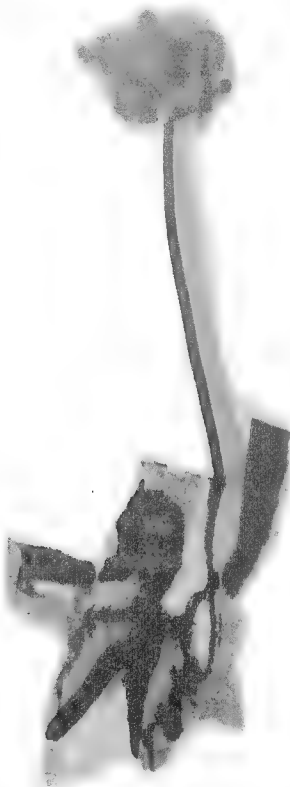
ساجدة الفنا

بلغَ الحواةَ الحياتِ
بعد أن دَقَّتْ دُفوفُ ثَقِيلَةٍ،
وعلى الأرائكِ كانت حلويات البهائمِ
مرصوصةً،
تفرّست في الخلقِ علنى أجد الفتى.
بكّم هذا الكابُ يا عَمّ؟
الأرض حمرَاءَ والفاطميون في كل رُقعةٍ،
ربما تلقى العِلْمُ في هذه المحابسِ المخصّصةِ
للنايفين،
تحسّست رَسْمَ حملتها لامرأةٍ تعدّدُ صفاتها
قبل أن تكرمها لخلوّها من الإعاقة،
فكيف يمكن أن تمشى شفتانٍ على هذه
المريعات؟
أخذتها في قاعة التجليد التي تشبه
بيت السحيمي:
هنا الرواسبُ
والعسكرُ المحترفون،
لحمُ الرأسِ،
وأصحاب القروءِ،
والنارُ المسجّرةُ،
والرهوس التي هَوّت.
تخلّطُ شرائطُ المالحونِ
بصوتِ التي دعتنى إلى تعلّم البلياردو،
وتصاعدت أبخرةً على العراقيا،

الطيران

تصعد الحزيناَت
كى يلاحظنَ الفتى الذى سيحملهُ بعدَ
ساعاتٍ حديدُ الجورِ،
لطيفٌ أن تروحَ للمدينةِ التي شبّ فيها حبيبنى
القديمِ.
أريد شالاً أنثوياً يبرزُ الموضعَ،
ذا لونٍ عاطفىّ.
فلما بيّنتُ لها أننا جديرون بالسكوى،
نهتني إلى أن الناس تخشى حاجةً للأنفِ،
كان على أن أحيى الرجل الوحيدَ الذى فتنها
من الرغبةِ فيه،
وهو يشبه أباهَا،
لكنها قاطعتنى:
يدأى خلفَ ظهرك تدفعانكِ
وجسدى تيممةً.
وفى آخر الليل قالت الأسلاكُ:
باى باى.
ساعتها أشفقَ البقالون عليها،
ومهدوها بقفّهم،
ودعوا اللهَ لها أن تنامَ.

أنت وأحمد



جامع الحسن

أرجع أن هذه المئذنة المضروبة كرمح،
هي التي ذكرتني بهددهات الأم في آخر
الشتاء:

«ياست يا ستا
ياللى قصرك أعلى من قصرنا
هاتى حنة غنية
للوحيمة اللى عندنا»،
فراى المتشججون أن جماجم الأقارب ترقد
تحت الموزايكو،
ورأى علماء الطبيعة أن نحر البهرسيغلب
رقة العماره،
ورأى الناجسون أن يد الله ملست على
المحارب،
ومرت على الأرابيسك بالنجوى.

أما أنا
فقد صعدت عني إلى الهلال الذى يرفأ فوق
العمود المقدس،
حيث بنت مجروحة كانت على طرفه تغفو،
وتصعو بين سجدة وأخرى
تخصى شيوخها الأبرار
ثم تلوح لى بكفين مازالتا ساختين منذ
التقى وهن بوم.
وأطلت الوقوف أمام رخامة الأنساب التى
تنتهى بخاتم المرسلين،
لأن وجه اليتيمة كان يبكى قسوة المسالك
خلف نعومة الحفر،
وتفرست فى صفوف المستمرين أمام
جماليات الطفيان،
لعلنى أرى بينهم حبيبها القديم،
فأقول له:

حينما فكرت أنتى سأقول للتى لم تعرف
مقاصدها:

هو لك صعب،
وحينما صاح الأولاء:
هنا العقل بيت الحسن،
هنا حزن بالزأف.

القماشون

سألف السوق مرة خامسة، فكل الشتلات
التي صادفتها لم تهز قلبي. هذا الكحل
بديع، لكن الأخضر فى الأصفر هو ذوق
حبيبي. سألبسه الشال فى داره أمام أبيه الذى
سيتشاغل وقتها بمراجعة الفحوصات، أو
فى «الحرافيش» حيث يجار أهل الربابة بأن
البت بيضاء، بيضاء، سأنزل وحدي فى المساء
منسلاً من عهد المنعم. هذا الكحل جليل، لكن
الأخضر فى الأصفر مضاعف لتيار ما بعد
الحدادة. ستهمس بعد أن ترتاح للخيوط
والنقشة: لا بد أن نفترق حتى لا أعاين القفد
على كتفى. ثم إنها سوف ترانى بعض أيها
الذى شوى لها السلطان إبراهيم قبل أن ينسأه
عند كُشك الكهراء. لم أكن تدري بعد على أن
تجيرها الرمزي عن يهجتها هو الأواضع. ولذا
لابد أن سيمر عليها القرابون فى الليل. ولا بد
أن الف السوق مرة خامسة حتى أنظر إلى
الشال بعين حبيبي، وأصفى إلى مقلد
الأندلسيات وهو يصرخ وحده:
لماذا يذهب المحبون؟



شقيقتي تهديك السلام،
لأن المبهجين
صينية الحرف.

عبد الفتاح كليطو

اشتبكنا في حوار جانبي لنص
عن أحلامنا الحديث المعاد عن صيلة
الروايات بالنكسة،
دعاني شريك غرقتي إلى أن أستعيد هاتف
الجنون، وأن أكف عن بكاء الأحبة،
بينما كنت أسعى إلى إقناعه بأن كثرة
الألاعيب تفسد الشعر.

في وضع كهذا:
اقتحم الرجل الحياة،
نقلات عصفور ينط من ألف ليلة
إلى صقير الأندلس،
ومن نفعية المتنبى إلى مازق الروح حيال
الخيارات.
وبينما يعبت بذقنه الخفيفة بين اللمعة
واللمعة،
حدثت نفسي:
عندما أعود سأحكي للمرأة التي يزدهر
خيالها في الكسر
أن هناك شخصاً يمكن أن يجعل الناس
مُبصرين

إذا زحزح الفلج عن ضميره،
وسوف أستغل حالة اندهاشها
لأخطفها إلى صدرى،
قبل أن تفرّق بين تالقي خائبى والأمل وتألّق
الحزائى.

وعندما أتقدم إليه مع صاحبى للتحية،
لابد أن أقول له:
سيحك حبيبى،
لأننى ساكف عن بكاء الأحبة،
ولأنه سيفادر النكسة.

المسحكة

كاننى كنت أرى العمّال اليديين
حينما أشرت إلى الوفاق بين اسوداد الكحل
والبياض المرفوع من مجال النظر.
أعرف أن السيدة التى حذفت من خطابها
فقرة تقرئ اللذة بصوتى
سوف ترمقها بحزن موجز،
وسوف تشعر أنها قبضت على روح العامة،
إذا دسّت الريشة فى غمدها قبل أن تنزل إلى
حصة اللغات الدارجة.

ولهذا لم أبخل على صاحبى بالهواجس:
أنا الذى كنت أرى العذوّ من أمامكم
والبحر من وراءكم
كلما تهرّبت الجميلة من أشواقها،
أو تملّصت العزيزات من وطأة اللبس.
هذه الريشة بعد غمسها

ستقيم علاقة مع جفون حبيبى،
لكننى أعلم أن الراوّد كلّها
لن تعيد الأظافر
إلى وظيفتها.

تسعينات المجهدة

يفضلون النهايات المفتوحة.
غير أن الصبى الذى كلّمنى فى خيفته عن
تدهور الجماعات،

كان يقلب عينيه فى الرّبيّ الذى ارتديه
وينهرنى: لماذا لم تغادر الدّل؟
أما الصبى الذى أشقاه نفس الميكانيكى
خلف نفس الموتورات،
فقد قبلنى بطاعة
وهو يبحث معى عن جذر
لكراهية الشباب لى.

أوضحت له أن حبيبى رقيقه فى المشهد،
وأنه علّم مواليد ما بعد خمسين
أن يكونوا خفافاً
أن يتركوا الجمال عالياً بمفرده
لكننى لم أستطع غشّ العيون
عن كشّافات فيليبس المسطّات على المنبر.
ولأن السيقان التى دوّخت رموسنا لم تكن
ذات رافق،
فقد خمئت أن التواريخ
تحت الميضاة.



عبث المنعم ومهناؤ

داعبته بفكرته القديمة التي تري أن المستقبل
للأصابع،
أيام كانت للأيدى أصابع،
ولم أكن واثقاً من أنه سيدرك الافتراء،
حينما أموه قصة هاتف الليل الذي قال:
باى،
كذبت عليه مرات،
خاصة حينما أدخلت فى روعه أن الذى
حيرنى والذى غيرنى والذى فاتنى فى حالى،
غجرية من بدو السواحل،
لكننا لم نسال أنفسنا مرة:
كيف تصبح البغضاء قُربى؟
فقدرت أن بكاه فى صباح الرجوع

سيمنى أن انفطارة القلب التي تاجلت قد
حان وقتها
لأن السد على الطريق.
لم أحن لأنه أشاح عن علامى نكتة بذية،
يقدر ما حزنت لأن الوقت لم يكن كافياً
لتقيل جبهته فى تأن،
وهو لم يلفت انتباهى إلى انسداد الطرقات،
حتى يمر سليل آل البيت،
لكنه صاح فى الصحن المفروش بالموكيت
وجباه المصلين المفترضين:
تحيا سرقة
تصير من جرائمها العروش
على الماء.
وبلا توطئة رقص فى مواجهتى،
بينما أنا قابض على الميكروفون

يلمع الحجر الكريم ويلمع الحدس:
أهجس أن التي أخاف أن أسميها
ستقول لي بعد اختياراتي مريّة:
لاأحد يكره الملهمات يا شبيه الأب.
وأخيل الكريم في النقطة الكريمة:
تحت العنق بمقدار قوس،
وفوق النهدين بمقدار خنصر.

لا بد أن هذه الهيئة
ستجعل اليتيمة تشذب بعض أفكارها عن
المقصات كوسيلة محلية لوضع حدّ للبصيرة،
أما وجود الكريم حول معصم عانى سلطة
الموس،

في محاولة بعيدة للنصر،
فكافٍ لأن يصون حبيبي من قدر العباقر
على تعاسة النفس.
وداعاً يا فتى لم أجده،
هنا التقى البطل والبطل في شريط:
«الحب الضائع».

رفرف الحرير أعلى المحل،
وسخت عيون بدمع من بقايا العروبة،
فظل السرب مرتكباً
على الرغم من روائح القرفة.

(فبراير ١٩٩٥)

بحنكة المخضرمين من مطربي طنجة،
فحرضه على أخذ الشال الكحلي لامرأة
تشكو من اضطراب الذقات،
كما أنني بلا توطئة
سأعترف له ذات أمسية
لا شعر فيها
بصححة اسم حبيبي الذي رششنا حضوره
على الأطلسي،
ولن أبالي بمرضه المفاجئ قبل الهبوط،
لأنني لن أصدقه بعد أيام إذا قال:

وددت لو استمرت الكوما
لكي أظل أسمعك تركد في
حنان أشرار سابقين:
مالك يا حبيبي؟

الظواهر

زنقة الستات نفسها مضافة إلى غزوة
البربر،
الست واقعة في الحب ياسيدي؟
فخذ هذه هدية الأخت للأخت.
كان المسّ الأسود طافراً على مدى بكامله
عدا البؤبؤ.
واقع في الحب يا شاطرة
لكنني ممنوع من تأمل الكأس.
ينبغي أن تقبل جسداً من الشيعة
قبل أن تنطق الفتاة بالاسم
الموصول.

شيخة

[إلى نازك الملايكة]

شعر

أشرف العناني

-٣-

ما الذى هناك؟؟
يدان فى المتحف
تديران بالغمزة ذاتها رجا غيبوبة،
فيلحق الحرفوش رأس صاحبه الوحيد
ويبكي:
ألم يحنطوا دموعه؟؟

-٤-

خارج الشرفة:
ينتظر الليل من يسميه شيطانة
أو فراشه
داخل الروح:
من يسكب الرصاص

-٥-

ليرفع العرافون رأسهم قليلاً،
هل يخون المجوس نارهم للأبد؟؟

-١-

الدم الحائض..
حقّارون بصمتهم الأحذب
يصقّون جنرالات وبائعات هوى
فى الحجرة التى تشرب
خنفساء بحجم القلب من قاعها..
ما من شمعة شيطانة تلتسع السقف،
وتضئ الثمرة التالفة بعطير
غير مألوف،
فيقلع الإنتظار عن التناسل..

-٢-

ما الذى هناك؟؟
كوليرا ثانية
إذن تلك ذاكرة حريفة فى الفتك
تفرك الساعات بمارشها العسكرى
ولطشة الخشخاش كافية تماماً

أب وبنو



قلب الشجرة

قصيدة

خيري طمبي

بشدة إذ رأيت الابتسامة قد وثدت في الحال وما هي
لدى روحها المفلوطة تخلف على الشفتين رعشة شباكية
كخفق جناحي الدجاجة الذبيحة حين تستسلم راقدة
تحت التزييف. أبيض إذن لم يكن أساء إليها من ورائنا،
كما أننا لم نسمع أي عراك بينهما طوال شهر الإعداد
للقرح. وقد فشتت في ذاكرتي فلم أذكر أن أبيض تخانقت
هذه الأيام مع زوجة عمي بسبب زحف سطح دارهم
على سطح دارنا؛ ويائع الفسل ذو الكلام الصعبيدي
القارص أخذ بقية حسابه منذ جمعتهن؛ ولم يفلغا أن
إحدى الدجاجات العشاق ماتت، أو أن نكر البط
اختفى، وأن صرة فلويسها ضاعت في سوق البلد...

- «مالك يا مره»-

هكذا صاخ أبيض بلهجة ودودة. لكن أبيض من شدة
الانفعال والاضطراب في البكاء العميق لم تستطع النطق؛
بل يعن وجهها المدور في الاحتقان حتى صار مثل كرة
من اللهب الأحمر تتساقط منه قطرات ملتتهبة. صرخ
أبيض لهجة أمرة:

- «مالك يا مره! انطقي يا بنت الفرطوس»-

انفجرت أنا باكياً وقد استشعرت خطر مأساة
غامضة مجهولة سينزاح عنها الستار بعد برهة.
لحظتُ تمكنت أبيض من رفع ذراعها والإشارة بإصبعها
إلى الأمام، فنظر أبيض وتلفت حيث أشارت؛ فلم نجد
شيئاً؛ ردنا البهيمر إليها في توسل. صارت تركز
حركة أصبعها نحو الشجرة وتبذل جهداً كبيراً في
محاولة تحريك شفتيها المزمومتين المرتعشتين:

- «الـ... شج... شج... شج... شجرة»-

اكتملت الكلمة بظلول الريح. لكن أبيض التقطها من
أول خرف؛ فشق في وجهها مولوداً كالنسون؛
«وانا! الشجرة برضه! مالكيش شغلة ولا مشغلة

شوح أبيض في وجه أبيض بذراعين مسروقين كفرعي
سقط انحسر عنهما كُح الجلباب الواسع؛ ثم أمسك طوق
جلبابه بيديه وهزه علامة على أنه يوشك أن يشق
الهدوم من فطر الحلق والغيظ. وهي حركة يفعلها
دائماً كلما استثبط غضبه ليقمع بها غضبه. ثم صاح
بصوت دافئ حزين:

- «سبحان الله في طبعك! أنت يا وليه غاوية نكد؟
يصعب عليك نقر ولو ساعة واحدة في العمر؟
داهية تسم بدتك!»-

لحظتها كانت أبيض متربعة على الأرض في حوش
الدار، سائدة كوعها الأبيض فوق ركبتيها المرفوعة،
بنفس الثوب الجليدي الذي كانت ترتديه في فرح أختي
ونيسة منذ ساعات قليلة، مريحة خدها على راحة يدها،
مرسلة بصرها إلى الشجرة الواقعة أمامها قرب باب
الزريبة وعتبة منح الجمل. الدموع تنهمر من عينيها
دافقة بغزارة كرخات المطر؛ وقد انتشر على وجهها
فزع ورعب فبدأ كأنها تتوقع خطر داهمها كنهول يوم
القيامة ما يلبث حتى يكتسح الدار كلها بل الكون كله.
جمدها الهول المجهول في مكانها فبدت كأنها تثلثت؛
تريد أن ترقع بالصوت، أن تهيل التراب على رأسها،
تستغيث، غير أنها لا تستطيع... ما جعل فتران الدنيا
كلها تلعب في عيب أبيض...

كنت واقفاً بينهما وقد شملني الرعب من منظر أبيض
الذي لم أعرف له سبب. من فطر الرعب ركزت البصر
على أبيض لعلني أكتشف شيئاً حدث بينهما قبل الآن
وأدى إلى هذه الحالة التي وصلت أبيض إليها وأصداء
فرح أختي ونيسة لم تختف بعد من دارنا. رأيت
مشروع البسمة الذي يبرز دائماً على شفتي أبيض
كحركة مكملة لحركة شق الهدوم الوهنية؛ فخفق قلبي

أول مرة



هى فيه أشد من معها بما هى فيه. وحتى بعد أن طاب
الشئ وصببه أبى فى الكوب وبدأ يرشف لم يكمل
الرشفة الأولى؛ إذ أعاد الكوبة الزنك الصغيرة وصب
الشئ فى كوبة ثانية وتركها أمامه برهة تردد خلالها
منقلاً البصر بين الكوبة وبين أمى فى ركنها المبتعد؛
ملاحم وجهه تسعى جاهدة إلى الانبساط ليقول لها
بلهجة طييعية: « الشئ يامرء» إلا أنه اكتفى بإزاحة
الكوبة نحوها ناظراً لى نظرة ذات معنى. حملت الكوبة

غير الشجرة! قطعت الشجرة وشورتها السوده! أيمان
المسلمين إنتى مره مسخولة فى عقلك تعال يا ابنى
سبيها تقضى اللى فى دماغها كلها العبارة أنا عارف
سبيها!!!

سجبنى من زراعى لتجلس تحت ظل الشجرة نفسها
بحذاء السور، جلسة أبى المفضلة؛ حتى أن الجوال
مفروش وعدة الشئ والفلة والجوزة والقوالح الناشفة
متناثرة حوله دائماً، مع مسند من الخيش يقش الأرض.
تناول أبى منقذ النار، صار- كنوع من التكيل المتعدد
بهزن أمى- يفتش من بقايا الجمرات ليغذيها بالقوالح
قال:

- « اغسل براد الشئ يا ولد»

كنت ميالا لمايود أن يفعله الآن؛ فلقعدة الشئ هذه
سر بائع فى إذابة الهموم. ثم إن قولة أبى إنه يعرف
سر العبارة قد خفف عنى حمل الهم قليلاً. تذكرت فى
الحال أن دخلة أختى ونيسة لم يمض عليها يوم كامل،
وماهى فى الحناء تخضب زاحتى وأصابع قدمى،
ويقايا كعك الفرح فى سيالى؛ وفوق رأسى طاقية
جديدة من الطواقى والمناديل التى وزعتها أختى ونيسة
على الذين صبحوها عليها اليوم فى الصباحية كل واحد
بمبلغ من المال.. فلا بد أن تكون أمى حزينة على فراق
أختى ونيسة، مثلما حزنت على فراق أخواتى تفيدة
ومريم وصميذة؛ إذ ما يكاد فرح الواحدة منهن ينتهى
حتى تشهر أمى أن الدار قد خلت منها فتنزوى فى
ركنها هذا وتخرط فى بكاء صامت لمدة دقائق طويلة؛
إلا أنه ليس كهذا البكاء الذى تكيه الآن بهرقة. كان
بكاؤها فيما مضى جميلاً؛ إذ تكي فيما الجبين مضى
والوجه ومبتسم مشرق؛ بل قد يؤوب البكاء إلى زغرودة
مفاجئة أو ربما تستأنف الغناء بألفان كما كانت تفعل
وهى تعد عشاء العروس، تُشقى الأرض الذى يستطيعه،
تفسل القمح الذى ستخزين منه كعك الفرح، تفرج
الجيران على أثواب القماش قبل تسليمه للخياطة. أبدأ
لم تكن مرتعية هكذا وكأنها تسترحم عزرائيل الموت
الذى جاء يفتى أبناءها.

- «هات الفلة يا ولد وفتح عينيك أحسن أقوم الطش
لك إنت وامك وأخليها نك بحق وحقيق»
فأيقنت أنه غير جاد فى الهز بهالتها، وأن همه بما

من عمري، وقد التم جمع كبير حولها يلغظون ويتصايجون: ثمة من يقترح ومن يعترض ومن يوافق ومن يسخر ومن يستخسر: شجرة جميز بارك الله فيها في سنوات قليلة فجاءت ضخمة جارمة الأطراف عالية الهامة مكتنزة البذع بالعضلات البارزة وكتل اللحم مكسوة بجلد من اللحاء الأخضر المخضر رغم نعومته ممتدة الجذور على مساحة عريضة تبدو جذورها كالعروق النافرة كشبكة من البراطيم تحاصر الأرض من حولها كالخطبوط؛ مما جعل أبي يكثُر من النظر إليها بأعجاب؛ ثم كانه يذب عنها عين السود المجهول يقول بأسخراً:

- «أقطع دراعي إن ما كانت الأرض دى أصلها
جبانة» فتصيح أمي مرتبة:
- «صلى على النبي»

لم أكن أعرف ما العلاقة بين أرض الجبانة وشجرة يانعة كانت أمي واقفة وسط ذلك الجمع كعقارب الأنفاس كأي رجل الرجال ترسم بذراعيها في الهواء خطوطاً ودوائر تتكلم بثقة امرأة:

- «لا بد من قطع هذا الفرع! على عيني والله يا جدعان! قطع! ولكن للضرورة أحكام! إبنى سيدخل على عروسة بعد شهر! نور عيني أول عرس أفرح به يدخل في قاعة الفرح وعندي الأرض واسعة! حتى هذا لا يرضى رينا! لن نخسر الشجرة! سنخسر فرعاً واحداً من فروعها الكثيرة ونكسب قاعة برحة يدخل فيها الولد! يقطع هذا الفرع تأخذ القاعة راحتها! فلا تضيّعوا وقتكم في التمهيد! أقطع يا جدد واسمع كلامي أنا!»

لحظت ذلك وقف الرجل بالمنشار ناظر في وجه أبي كانه يطلب رأيه فيما سمع. نكس أبى وجهه صامتاً بما يعنى القبول مع العزن على ضياع فرع مهم قد بعيت الشجرة نهائياً. سأل حامل المنشار: «تقطع يا أبو عود؟» فلم يرد؛ فاشار حامل المنشار إلى معاونه الذى شمر ذراعيه ويصق في كفيه ثم أمسك بطرف المنشار المستطيل فيما أمسك الرجل بطرفه الآخر. ثبّتا أسنان المنشار على ضلع الفرع. التخين جداً يكاد يكون شجرة كاملة قائمة بذاتها بغابة من أفرع تمتد منه. ارتفع ريق

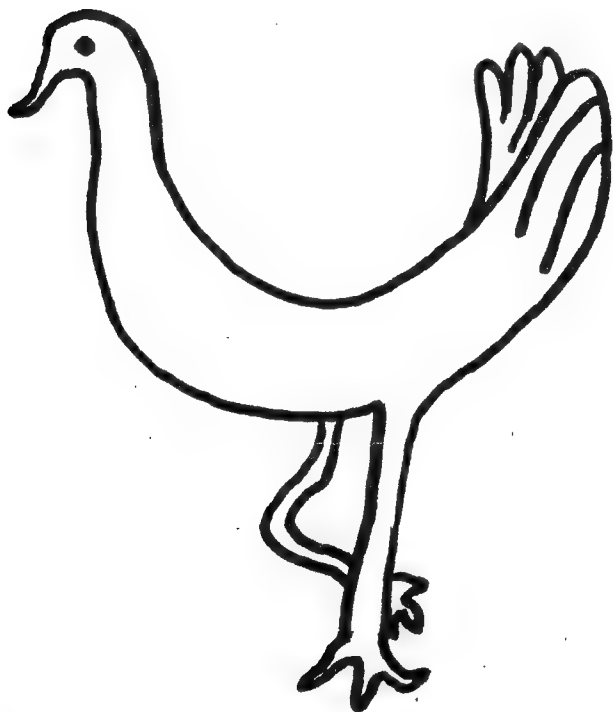
ذهبت بها إلى أمي حيث وضعتها أمامها وانتهزت الفرصة فتصنعت في وجهها باحثاً عن البكاء القديم فلم أجد سوى الرعب مجسداً في عينيها لحد الأهل. كان بصبرها مركزاً على جذع الشجرة للدرجة أننى أيقنت أنها لم ترنى بل ولم تسمعنى حين قلت لها وأنا على شفا البكاء: الشاى يا أمه. لكننى خفت من أبى فاستدرت عائد إليه؛ لأجده قد وضع قوقعة مشتعلة فوق حجر الجوزة وراح يجذب الأنفاس فى توتر كظيم. جلست متكوراً، فرمقنى بنظرة عابسة أتبعها بصيحة كانها الزغدة.

- «أقعد كويس! ربح رجلك وخليك راجل محترم!» اعتدلت في الحال كما قال. صب لي قدحاً صغيراً من الشاى في كؤيتة مبنورة الأذن، أزاحها نحوى، تلمعت في قعدتى على سبيل التحية لها والشكر له، والشكر له، وتركته أمامى لأطيل عمر الفرح بها..

جعل أبى يسحب أنفاس الدخان فى فى يده وتؤدة، متصنعاً عدم المبالاة مع أننى صرت عاجزاً عن ملاحظة نظراته التى يوجهها إلى أمي فى صمت وترقب. أخيراً اعتدل فى قعدته رافعاً ركبته ناظراً لى؛ فشعرت أنه يكاد يعزم على بالجزوة بل إن يده شرعت تمتد بها نحوى ربما لاعتياده تسليمها لمن بجواره بعد بضعة أنفاس. ثم راح يتكلم:

«الولية دى شاملة الشجرة على دماغها! هى التى شارت علينا بزرعها وهى التى شارت علينا بقطع فروعها وهى التى رجعت تندم على الفرع المقطوع! يا ترى الشجرة دلوقت عيانة! نوديتها الاستبالية! أنا مستعد أجيب لها الحكيم لحد هنا ولا تملطش فى روحك كسده! إيمان المسلمين المره بنت الكلب دى لو جابوا لها خبرى على نقالة ما تقطع فى نفسها كده! وتقول لى الشجرة! دى مسلة ما تخطيش يا مره! شوفى مسلة غيرها لها خرم يدخل منه الخط!»

واستأنف شد الأنفاس فى سام، مع أن نار الحجر قد انطفأت واحترق التبغ، وكانت الشجرة التى تقعد فوق ظلها الآن قد صارت أمام عيني كائنات بعيد عنها أراها كلها فرعاً فرعاً وورقة ورقة. كان ذلك منذ حوالى سبع سنوات مضت حينما كنت فى حوالى السادسة



الشبيه بشكل القلب، الذى كان ما يزال نديا مخضوضا كأنه منشور منذ دقيقة واحدة.

ربت أُمى على ظهر أبى:

- «أحنا قطعنا الفرع ده من إمتى يا بو عبودا؟»

- «فات أكثر من سبع سنين أمه!»

فبهذه شديد وضعت يدها تحت ذقنه موجهة عينيه إلى الجرح المتخلف عن قطع الفرع:

- «بص يا بو عبودا سبع سنين وأنا باشقر على مطرح الجرح ده! واللى باشوفه كل يوم هو هو بس النهاردة زايد عن العدا بص يا بو عبودا شايف الدموع شكلها إيه؟ شايف الشجرة محروقة من العياط ازاي؟ سبع سنين وهى بتسح من كل عين حفاان!»

فى البداية نظر لها كمن ينظر لجنون ينذر بالخطر، لكنه حول بصره إلى مكان الجرح فى الشجرة على سبيل الهزل، كان بصري قد استقر عليه، لشدة ذهولنا كانت هذه المساحة المخضوضرة المنشورة على شكل القلب تنز بقطرات الماء تنساب خيوطها بغزارة فتسيل على عضلات جذع الشجرة بشكل واضح، وقد خلقت خيوط الماء آثاراً ميزت مجاريها عن بقية الجذع..

زحفت يد أبى المعروفة بالأخطبوط نحو مكان الجرح فى الشجرة وهو يرتعش ويتنفض؛ مسح قطرات الماء عنه فابتل كفه ونبت قطرات غيرها فى الحال. صار أبى يمسح بكفيه فتشر المياه كشلالات صغيرة صنعت وشيشاً على الأرض. صار يرتعش مردداً بصوت راجف مقهور: لا حول ولا قوة إلا بالله! سبحانه يا رب.

لحظتُ تهاوت أُمى على مكان الجرح فى الشجرة كما ترتى التكللى على مقبرة ابنها، بصوت مبحوح مذبح من فرط البكاء والفصص راحت تصدر نغمات رفيعة حادة كصوت مواء القطط:

- «وحقك على يا اختى أنا الظلمة فى حلقك اربى اقطننى! اعلمى معروف قطعنى قلبى سايقه عليكى النبىء!»

واحتبس صوتها، وعندما انحنى أبى ليربت على ظهرها كان الدمع يفرق وجهه ويديه وشاش أُمى وظهرها لا تعرف إن كان دمههما أم دمع الشجرة؛ والشمس فى كبد السماء تفرد فوقنا سلاعة فى لون الذهب.

المنشار وهو يحفر لنفسه مجرى فى لحم الفرع، بصوت أجش موجع. ثم ارتفع صوت أنين الفرع إلى حد الصراخ المتاعف فيما المنشار لا يرحمه راثعاً جاثياً ببطء ثابت مكيف. ثم راح يرسل عواصف الفجار من فتات لحمة المهشم بأسنان المنشار الذى ازدادت حركته سرعة وقد أب صوت صراخ الفرع إلى أنين مكتوم يكاد يفتت الأكباد. وكانت صيحات الرجال الهذرة قد غطت على صوتهما تجمعوا رافعين أذرعهم بعضى وعروقي من الخشب تنطق ميل الفرع للسيطرة عليه قبل أن يسقط يشقه فوق الجميع فيطحنهم. كانت النداءة الضعراء تلمع على منشورين عريضين على شكل القلب أحدهما فى الجذع الثابت والآخر فى الفرع الميت المائل. كاد الفزع يصيبهم فى مقاتل لأنهم كانوا مشغوفين برؤية الشجرة بعد انفصال الفرع عنها. وحتى بعد أن جرجروا الفرع بعيداً خارج حوش الدار سرعان ما انزروا عاندين فالتفوا حول الشجرة يتفحصونها من جميع النواحي وكانت بالفعل كالثكلى، تقف منكسرة حزينة زعراء مكشوفة العورة؛ صار منظرها شائها جداً؛ بدت بقية فروعها كأنها تجمت وانزوت، وازدادت ميلاً وتهاكنا على سور الحوش كأنها تلقى نظرة الوداع الأخيرة على فلذة كبد الأم المغلوبة. على أمرها. لم يستطع أحد من الرجال إخفاء ما ألم به من كدر وحزن على شجرة كانت جميلة فأصبحت كتما شوها..

منذ ذلك اليوم البعيد لم تكف أُمى عند النظر فى الشجرة كلما مرت بها؛ تطيل التحديق فيها بكثير من الشعور بالذنب؛ خاصة أن القاعة التى تزوج فيها أخى حين تم بناؤها بدأ كان الشجرة قد خاصمتها نهائياً فعالت عنها إلى بعيد وحرمتها من شبح الظل...

- «بص يا بو عبودا بص فوق دماغك يا شيخ!» انتزعنا الصوت الباكي من جب الصمت فانتفضنا مذعورين كانت أُمى قد تملكك من النطق أخيراً، فصارت تشير إلى الشجرة صائحة صيحيتها المفزعة، لدرجة أن أبى توقع نعياناً سيسقط عليه، وفيما يشبه المعجزة تمكنت أُمى من نفث جسدها واقفة دفعة واحدة. اقتربت منا وهى تشير إلى المنشور العريض

مناشروعه

قصص

احمد الخميسي

طبعي فشد لنفسه مقعداً وجلس قدامها وقد اعتمد بكوعه على حافة مكتب منير يتطلع إليها وقد فتحت فيه - كما يتفتح عباد الشمس نحو الضوء - موجات كهربائية تلمس ليلى من كل ناحية وتعرف إليها وتجسها.

بدات ليلى مخاطبة منير شاش وعيناها تلمسان بدفه مرن:

- أنا احاول ان اكتب قصص الخيال العلمي، اولاً لأنى اعتبرها قصصاً واقعية تعتمد على الحقائق، وأيضاً لأن أحد- بينى وبينك- لم يكتب فى هذا النوع من قبل، وغد منير شاش يسامع: قصص الخيال الواقعية..

ووجد مصطفى أن الفرصة مناسبة فوضع ساقاً على ساق قائلاً:

- كتبها جول فيرن لكنه ليس عربياً بالطبع. وأدار منير شاش رقبته ليمية نحو مصطفى، رافعاً نحوه عينين جاحظتين مفتوحتين بصمت على آخرهما. ثم عاد برقبته إلى ليلى مطلقاً تهديداً خفيفاً، وعلقت ليلى منحأها الأدبى باتها مدرسة علوم وأحياء. وقال مصطفى لنفسه: «يسم الله ماشاء الله». وأضافت وفى تدفق كثير يتسودج من إبداعاتها:

- قمة أملى أن تصلح للملح الأدبى. واسترسلت تقول- تخيل حضرتك أن يوسع العلم الآن، الآن، إذا أخذ خلية حية من جسمك وأعاد زراعتها فى بورصة ملقحة داخل أنبوبة أن يحصل على إنسان مشابه لك الخالق الناطق. الآن. وفردت سبابتها فى الهواء تؤكد: الآن.

وتأمل مصطفى بدانة منير شاش التى فاضت من الكرسي، ولغده الرجراج وكان يحاول المطابقة فى خياله بين الهالسي أمامه وبين صورة القادم من رحم العلم، ويخطر له فى لحظة واحدة هو ومنير- مع حرج أحسه الأخير- أن الحصول على إنسان مشابه لهذا قد لا يستأهل تلك المشقة. ومست ليلى كهرباء الفكرة السارية فى الهواء فدققت على الفوز: أقول مثلاً يعنى، وسرب منير شاش نظرة مستفهمة من تحت تحت إلى مصطفى: «مارأيك فى هذه الستة» وكان بيت منير هيئة أركان تقود هجوماً على كل الجبهات بحثاً عن زوجة لمصطفى بين المصريات المغتربات فى الكويت.

* * *

مكذا تم التعارف الأول بين ليلى كامل التى تدرس العلوم

كان الوقت- بشكل عام- ظهراً، وكان كذلك بمقر الصحيفة بشوارع السددون، وفى الطابق الأول منها حيث صالة الاستقبال، وبين ضلعتي الباب الخارجى- هناك حيثما تجعد مصطفى عزت ورائفه المنوفى المفلطح مكانهما، ما أن سمع صوتها يرن من وراء تسال النياتشى: والقسم الأدبى أى طابق لو سمعته، وكان الوقت ظهراً أمنت متجمداً لذلك الصوت بينما واصلت أطراف جاكنته والأوراق التى بيده اهتزازاتها الخفيفة الأخيرة.

ولم يتردد لحظة فى أن يستدير عائداً إلى داخل صالة الاستقبال المكيفة الهواء. لكنه لم يندفع- كما توقع هو نفسه- بل مشى ببطء نحوها يحيطها بنظراته: «متوسطة الطول، ممطنة القوام، مصرية من لهجتها. عال. فإن لم تكن متروجة يصبح وجهها الامتبار الحاسس. لا تطمح للكمة جمال، فقط أن تكون مقبولة». وقطع الخطوات القليلة الفاصلة بينهما بحوية، وتقدم يسألها ببسمة وصوت مهذبين: «حضرتك عاوزة القسم الأدبى.. الأستاذ منير شاش؟»، والتفتت بكتفها نحو صوت فاتحة له عينين من الرقة والنعومة جعلتهما يقول لنفسه قبل أن تتطرق بحرف: «هى. هى بالضبط». فرد نراعه فى اتجاه المصدر: «تفضلي سأوصلك بنفسى. الأستاذ منير شاش أخ وصديق».

وقف قبالتها فى المصدر دون أن يواجهها بنظراته: «أى حظ، وأى يوم سعيد هذا؟ سمراء ملفوفة، تقارب الثلاثين، وليس بيدها خاتم زواج، وما دامت تتجه لقسم أدبى فى صحيفة فهى مثقفة إذن، وبذلك فإن الاهتمامات المشتركة موجودة. الباقي على الله وعليانا».

أما ليلى كامل ففكرت وقد خفت بصورها فى أنه ربما تجاوز لأربعين بسنوات، لكن لا بأس بمنظره العام، يعمل فى صحيفة أو أن له علاقة بها فهو مثقف إذن. المهم الآن ألا تكون بنت صحيفة صليكة قد صادته.

وبعد أن وزن كل منهما الآخر فى عقله رفعت نحوه عينيه فى نفس اللحظة التى سدد فيها إليها نظرة متفارقة. وتبادلا بسمة القبول الأولى.

كان الأستاذ منير شاش منكبا على أوراق الملحق الأدبى يراجعه بسام معهود شبح منطفاً حول وجهه السمين.

وعندما طرقت ليلى الباب ودخلت، ثم قدمت نفسها وجلست، اعتبر مصطفى- لسبب ما- أن وجوده فى الجلسة أمر

الأدبى

- إنها بداية. الآن أحوال كتابة قصة طويلة على امرأة عالمه عشقت زوجها لحد الجنون، فلما كبر وشاخ، قررت أن تزرع له هرمون الشباب في جسمه، لكن الجرعة (وضحكت) كانت أكثر مما ينبغي، فأردت صبها صغيراً، ثم نما شاباً، لكنه وقع في غرام شابة من سنه. العلة تصورت أن الحب خالده، ولكن..

وصاح مصطفى وهو يرد نظاره إلى أرتية أنفه:
- جميل، جميل. أتعرفين ربما يكون في ذلك النوع الأدبي حل لأزمة الرواية العربية الحديثة.
وطوت ليلى كتفها دون أن تتصور ذلك الحل بدقة قاتلة:
- ربما. لأن دخول العلم مع شوية خيال وأسلوب حلو شيء جديد.

كان الرواد قد بدأوا يتوافدون على الكازينو مع انسمات الأولى التي زفرها البحر من موقعه الغارق في العمشة. وأخرج مصطفى من حافظة الأوراق قصاصات من صحف، وقال وهو يحنى بجذعه نحوها: شوفي يا ليلى تاريخ نشر هذا المقال. وزيت عينيهاء محذجة في القصاصة. فاعلن وهو يعود بجسمه للخلف: قبل فوز البرازيل بخمس مباريات بالعدد. وشوفي بم اختتمت المقال: «ستحتل فرقة روماريو ساحر الكرة المركز الأول بالقطيع، وابتلع ريقه منتفراً. فقلت بدعشة: «ومعقول؟ هذا تنبؤ؟». فرفع حاجبيه بهزة رأس كأنه يقول: «ماذا نفعل إن كان التنبؤ شغلنا».

بعد كأس أخير من عصير البرتقال الملج، غادر الاثنان الكازينو، يشعرون أن ذلك كان لقاء موفقاً من كل النواحي، بينما لاحقهما حتى موقف السيارات في الشارع صوت أم كلثوم بنفس الأمل لحياتها وحياة كل المحب.

قال منير شاش لمصطفى: شوف البنت معقولة، ومعها قرشان على قرشين من عندك وخلاص. أنا قلت لصغيفة تعمل حلة محشوة وتتعرف عليها، بس هي عيبها الوحيد القصص. أما ليلى فاستشارت- في فسحة بين حصتين- صديقة عمرها صباح السورية، فأرخت صباح فكها السفلي في الهواء علامة على أنها ترين المسألة، ثم أغلقتها إشماراً بانتهاء عملية التفكير وقالت بتشكك حذر: «إن كان قد تجاوز الأربعين فلأبد من معرفة إن كان فعلاً أم مجرد ديكور، هذه الواضحة لا تقبل المزاح. وأنت يلزمك طفل، ويلزمك على وجه السرعة كما نهيك الدكتور خليل الهندي. ولكني أقول لك من وصفك العام، له، انكلي على الله».

هكذا كان اللقاء الثاني بين ليلى ومصطفى مشحوناً بالعلم وبما عقدا عليه التية. وعندما خلا نفس الكازينو في نفس الميعاد كانت أم كلثوم تردد الشرطة الثانية من أغنية الأسبوع الماضي «ياحب غالي ما ينتهيش». هذه المرة أحس مصطفى بارتباك لم يحسه المرة السابقة. فقد كان منعقلاً من شعوره أنه على وشك أن يصبح بين ذراعين تحنون عليه، بعد أن تخبرت في جفاف الوحدة القاسية لسبع سنوات نهار الرقة النسائية الماطرة، وغمره حثن جارف لأن يكون موضع اهتمام وحب وعناية شخص آخر، وتذكر كيف ارتفعت درجة

والأحياء بالثانوية الكويتية بحي الصباح، وبين مصطفى عزت البحر يقسم الأخبار الرياضية في صحيفة الإعلام. ولم ينقض أسبوع إلا وكانت قصة الضفدعة التي تحولت لرجل بدقن طويلة بدير شركة استثمارية بالناهار يرق متحيراً في موبته ليلاً عند الجيريات قد نشرت على ثلثي صفحة في الملحق الأدبي، مع صورة بروفيل الليلى كامل في الركن العلوي من الصفحة بصفحة بسمة ملغزة. ومع أن عدة أجراس هاتفية على مكتب منير من سيدات امتحن القصص وطالبن بالمزيد من هذا الصنف التعليمي، إلا أن منير الذي نشرها بعد إلحاح من مصطفى قال له وهو يتأمل الملحق بحزن:

- ليكن في علمك أنها بنت لطيفة وجميلة، فالحب عرقاً وسيع دماً، لكن لا تعود لنشر أخبار الضفادع التي تتطلب رجلاً وتلد ديناصورات طائرة.
واحتج مصطفى: الله هذا أدب نسائي ولابد من تشجيعه كما تعلم.

فهدر صوت منير شاش وهو يترك سطح المكتب بقبحته:
- نعم! أدب نسائي؟ هل يكتبون بقلم الحواچب؟ أم أن به علامات أنوثة ظاهرة؟ الملحق ليس خاطبة لعقد القران. فاحسم امرك وخلصنا.

كانما احتفالاً بخروج العمل الفني الجميل إلى النور، قرر مصطفى أن يدعها إلى عشاء على كازينو يطل على البحر. لكن ليلى فضلت التي تهتم لاقتراحه بالتيفون أن تسعل مرة في الساعة، لتتقل له قلقها الباتى المذهب من تلك النقلة السريعة. وقرر من ناحيته الطابع البروتوكولي لتلك الكحة العابرة. وعلى أية حال فإن مصطفى في تمام السابعة بالضبط كان يقف ببدة من اللون الفاتح عند مدخل الكازينو وتمت إبطه حافظة أوراق. أما ليلى فسمحت لنفسها- على الساعة- بتأخير الدقائق الخمس الحسوبة، لتظهر من بعيد مقبلة عليه بفستان وردي مفتوح عند صدرها وقد ذاع منها على نفاذ كائلف.

الحمد لله كانت الجلسة الأولى موفقة ورائعة بكل معنى الكلمة. ولم يكن بالكازينو في تلك الساعة سوى عدد محدود من الأشخاص، لأن الرواد عادة ما يتدفقون بعد التاسعة حينما يخف صهد النهار الكويتي تماماً. علاوة على ذلك كان صوت أم كلثوم ينداح ب «أمل حياتي» بين الموائد المتناثرة اللطة على البحر تحت أعمدة النور الأصفر المخافت. بينما تهادى الجرسونات برقة قراقصي البالية فوق الجليد. هذه المرة جاءت عينها بفتحات الدفء التي ضنت بها في اللقاء الأول في الصحيفة، وكان مصطفى سعيداً، سعيداً جداً. «هي - هي بالضبط».

وبدا باخراً بمقاطع بعينها- توقف عندما ياصبعه كيفما اتفق- من عملها الفني غير الطريق، فلمعت عينها بنداوة الرضا الأثوي، شاعرة أنها مقبلة مع هذا الرجل على شيء هام، ومع ذلك لم يفتها أن تطرق برأسها لحظة علامة على تواضع مشكور، ثم قالت بصوت خفيض:



في ذلك عيب- فقال بضحك: «الحمد لله عاقلتنا كلها من المعمرين، وكلوبنا جميعاً سليمة. ولن تصدقني إذا قلت لك أن لي عما في السبعين انجب طفلاً من زوجته الثالثة من شهرين فقط.» وسكت لحظة، وفكر في لسة تضفي واقعية على حكايته فأردف: «ولد لنزيد جداً. سماه زكي.» وضحكت ليلى بسرور بالغ: ربنا يغليه.

وتأملت مصطفى، كان كل شيء على مايرام، البنت، وموج البحر الذي يضرب جانب الشاطئ، وتلك الرقة الهائلة.

المرّة الثالثة قل عدد الطلبات في الكازينو، وكان مصطفى وإيلي يحسان أن الكلام قد استوى، وحل وقت قطفه، ومع ذلك بدأ مصطفى بأن عصر الثقافة قد انتهى بدخول الفيديو، أما هي فقالت أن الأخط من ذلك هو وضع العلوم المتدهور في بلاننا، وأنهت مستشهدة بقولها: «تخيل أن المذيعين عندنا يقولون بالفم المليان بل وتكتب الصحف بالبنط العريض «سمكة الموت»، على حين أن الموت من الثدييات وليس من الأسماك.» وعلق مصطفى: «هذا الذي يمكن أن يقال بيننا وبين أوروبا مئات السنين. عندما حضرت بطولة كاس العالم في أميركا لست ذلك بنفسى».

ثم رف صمت فوقهما وشف كجناحي فراشة بكل ما كان يتوق إليه الاثنان. وحكت ليلى باطفرها الفرش فوق المنضدة، وفاتحتا ينيوع متفجر من روحه:

حرارته من شهرين إلى ٣٩، فلم يجد من يناولوه قدحاً وكان يقوم من قراشه متلوهاً ناحية المطبخ ليسخن الشوربة لنفسه. وصعبت عليه نفسه لأنه عاش طويلاً مكذاً مستوحشاً، فاغرورت عيناه بفشاة خفيفة من الدمع، أراد أن يداريها فاطاح كوعه بحركة عشوائية بفنجان الشاي من على طرف المنضدة، فقالت ليلى: خير اللهم اجمله خيراً. وفضل مصطفى أن يكون حديثه عن زوجة الأولى، طليقتة، وقال أنها: وكانت ست طيبة ومحترمة، لكنها عموماً كانت أفعى، ولعنة لا تحتعله واختتم كلامه باتها: وكانت تسخر لسان كالجرد من كل شيء وهو لا تفقه شيئاً، ولم تكن مثقفة. واتفق لي أن اللعب دون انسجام فكري لا يفتح ببصلة. أما ليلى ففضلت أن تحكي له عن أخيها ضابط شرطة قسم العباسية، والثاني المهندس الذي ضاعت قلوبه في شركة الريان. وكأنما قادما توارد الخواطر من سوء حظ المهندس إلى سوء حظ آخر من نصيب شوقية بنت عمها، فقصت عليه كيف تزوجت شوية من رجل محترم، لكنه أصيب بذبحة في شهر العسل، فصارت المسكينة تظلع نفسها بين المستشفيات، أو تعرضه في البيت، حتى أمسى وجهها كاللحمونة. وأنهت روايتها بقولها: هكذا في كل عائلة تجد هذا، وذاك. بأحسن مصطفى ومضى إشارة بعيدة في الجو، وتردد في الإجابة عليها، ثم قرر أن الموضوع واضح وليس

- لا أستطيع. نطقها يحزم قاطع وأسف أيضاً. هذا سيكلفني بطاقات سفر ومصاريف ويغسل على خطي المالية كلها، ويبدأ من العودة بسرعة ساجدني مرغماً على البقاء حتى آخر المبلغ المطلوب.

وتنهذ الاثنان، سمرت لي ببصرها ناحية موج البحر الغارق في عتمة السماء، وتذكرت أن عمتها في القاهرة أوصتها أن تأتي لها بدشداش عربي. أما مصطفى فراح عقله مع شعوره بحزن كئيبي يصيب من تلقاء نفسه تكلفة تلك اللقاءات الثلاثة، وخيم صمت ثخن فوقهما كقماش أسود سميك سد منافذ الهواء عليهما. وعندما شرع الاثنان يتحركان إلى الخارج وبدأ الجرسون يبدل مفرش المنضدة بأخر نظيف كانت أم كلثوم قد انتقلت للشرطة التالية.

* *

ولم ينقض عام ونصف العام إلا وكانت ليلى قد تزوجت مدرس لغة عربية كان يسكن بالقرب منهم في العباسية، وفي شقتها الجديدة بمدينة نصر تسمع نوحها الأصدقاء من ذوي الخبرة بأن تشتري محلاً يقع تحت نفس العمارة بدلاً من تجريد مدخراتها في بنك، ولم يمض وقت حتى امتلأت غرفو المبل بالهدى ويصون الله يشتري أنواع الهدى والبسطة والخلاط، وهو الوضع الطبيعي مادام صاحب المال هو الذي يراعى ماله كما كان عبد الرحيم يقول لها. مرة أو مرتين عقدت ليلى مقارنة بين زوجها ومصطفى ثم انتهت إلى أن الرجال هم الرجال في النهاية.

أما مصطفى، فكان موافقاً على نشر توقعاته بالنسبة لكاس أفريقي، وكان إذا تذكر ليس يفكر متنبهاً: «كنت ممتازة، مثقفة وجميلة، لكني ألفت الوحدة على ما يبدو، وكان شعوري بأنه قاب قوسين من جمع المبلغ المطلوب يؤرقه، فيصحو مع منتصف الليل بالهيجان ويشعل نور المصباح وينطق العاسية الأليكترونية الصغيرة الملقاة على المنضدة دائماً، ويبدأ يصعب من واقع الإشعارات البنيكية ما أخرجه وما تبقى له. ثم يضرب الرقم في سمر تبديل الجنيه المصري، ثم يضرب الحاصل بالجنه في نسبة الفائدة التي تعطى على الودائع. وخلال ذلك أصبح مصطفى المسؤول عن قسم التحقيقات الرياضية، مما أتاح له فرصة أخرى بحكم موقعه لكتابة خواطره الأدبية والثقافية في باب أسبوعي ثابت تمت عنوان: «شاطر الخواطر»، لاقى بالناسية تقديراً واسعاً من القراء. ولاحظ زملاء مصطفى أن عادات جديدة قد نشأت لديه مع اتجاهه الثقافي المالي، كان يشت بغياله في اجتماع التحرير أو يلتقط ورقة فجة فيسجل عليها كلمتين، وألف أصدقائه وجوده مساء كل خميس في كازينو بعينه عند منضدة بعينها لا يغيرها، هناك كان يكتب خواطره ويغضي من أجل ذلك ساعات طوالاً محملاً في الدراج الذي يضرب جنب الشاطئ الصخري، وهو ينقر سطح المنضدة يسابته.

ماداً ذلك كان كل شيء على ما يرام، ترى هل نسيتنا أو اعلاناً شيئاً هاماً؟ لا أظن. نعم لم يفتأ شيء.

- ليلى صراحة أنا أفكر في الزواج بك، وأمل أن توافقني. نحن الاثنان مثقفان، وتجمعنا اهتمامات واحدة، وقد تعبت كما تعبت من الغربة. وصراحة لا أتخيل أن ترجعي لصر وانت إنسانة موهوبة ومثقفة فتعفين في نصيب رجل ممن يعتبرون أن في المطبخ مكان المرأة، ودورها. لا يمكن أن يكون مصيرك الاستسلام لتلك الهمجية. وأظن أنني لست سيئاً إلى هذه الدرجة. وابتسم خلال الجملة الأخيرة ليكشف عن أنه ليس سيئاً بالفعل.

أما هي فاحتت رأسها خوفاً من أن تسوقها سنوات العمر المتقدمة للإرتباط بأى كان فقط لجزء أن يكون لها طفل وأسرة.

وكان مصطفى قد تخطى الرهبة والانفعال فتقدم بصدوره للأمام مستنداً إلى المنضدة برفيقه وهو يقول بحزم: بوسعك أن ترتبطي بالإنسان الذي يقدر. وأنا سأنهي عملي هنا في الكويت خلال عامين على الأكثر، نعود بعدها إلى القاهرة معاً.

قالت بنظرة ونبرة هامة: لكن مشطرة فور انتهاء هذا الموسم الدراسي للعودة إلى مصر عودة نهائية.

لم يدرك ما الذي تقصده على وجه الدقة فقال: ترتبط وهنا ونعيش سوياً حتى أنهى عملي.

قالت: لا أستطيع، لا فقدت وظيفتي. من ناحية أخرى فإنني أكاد أن أتهار عصياً من سنوات الغربة، والعيش وحدي، وأنا في السن التي لا بد أن ألق فيها بالإجانب، ثم لا تأخذني ما الذي يدفعني للبقاء هنا أكثر من ذلك؟ لقد أخرت ما يكفي لودية في بنك تدبر على دخلا معقولاً. أنت إنسان لطيف فعلاً يا مصطفى، ليتنا التقينا مبكراً.

واستفسر بود وهو يتسهم: كم أخرت إن لم يكن سراً؟ ولعلت عيناها للمرة الأولى بدهشة خفيفة وبسمة مبهمة:

- حوالي عشرين ألف دولار.

قال حينئذ: غلظ.

وسأله: لكن ما الذي يمنحك أنت من العودة؟

آه. تنهد مصطفى وهو يرى أن أحلامه تكاد أن تبخر أمام عينيه. الحقيقة أنني لم أصل بعد بالمبلغ الذي أحتاجه إلى الرقم المطلوب. ولابد لي من عامين آخرين، فإذا كان بوسعك على الأقل أن تنتظرني.

- كيف؟ عامان ليسا بالقليل وقد تعرفت خلالهما على (بنة) صلالا أخرى. الموضوع يحتاج الآن لدقة وتركيز بالغين. لوح مصطفى بيده للجرسون يطلب لنفسه فقط فنجان قهوة. وقال بتصميم:

لكنني شرحت لك ظروفي. هناك خمسة ملايين مصري مهاجر أنا وأحد منهم. فكيف أرجع دون أن أنهى مهمتي، أنت تعرفين الغلاء بمصر، إذا مرض الإنسان هذه الأيام يموت كالكلب من دون فلوس، وإذا أراد أن يستريح في مصيف دفع دم قلبه. أخي صلح حنية ماء كلفته مائة جنيه.

- طيب عدني على الأقل أن تنزل لمصر مرة في أجازتك، ومرة أخرى في نصف السنة لتكوني على تواصل.

فِي أَمَاكِنِهَا وَرَجِيل

قصة

منتصر القفاش



- في آخر مرة ، كان لايعرف أسماءنا
- لاتنسى خطاباتنا الكثيرة إليه.

انشغل الجميع بالبحث عن كلبه ، حاملاً كل واحد منهم ورقة بها أوصافه المحددة في وصيته. وهناك ، كان كلبه ، بجسمه الضئيل المعفر، يجوب الأماكن ، يشتممها ويدأوم على تقصى الأثر.

في أماكنها أشياءه ولا تشكو.
وتوقف رنين التيفون والساتارة
ظلت تنموج.

حاول الوصول كثيراً.
ناداها ، فلم تجبه كعادتها ، وموجت بأصابعها الستارة الرقيقة.
وأصل الغناء وهو ينكر صوته الذي يشذ عما يريده.
- أتريدني؟
- آه
وعدد لها ما يحتاجه : كوب شاي ، قرص زيفو ، رفو الشراب الصوف
وأخرج لها : المعلقة وباكو الشاي والسكر والإبرة والخيط والشريط الورقي الأخضر.
نهض وسار نحوها ، مسح زجاجها الذي لكن لونه عند التقائه بالروان الخشبي.
وظل كلبه يتشمم أشياءه ليواصل تقصى أثره.

في سعوذه وميوطه ، ظل كلبه يتعثر في درجة السلم المكسورة.
لم يكن النداء ما يدفعه إلى المواصله ، بل ظل صاحبه الممتد على درجات السلم الخشبية.
عند مدخل البيت ، راح يتقافز متخللاً أشعة الشمس ، ومنتظراً تلك اليد، تربت على ظهره ، ثم تحمله في رحلة الصعود.

رنين التليفون لايفك في منزله.
وفي أماكنها لاتشكو المعلقة وباكو الشاي والسكر والإبرة..
- لمن ستؤول تركته؟
- لنا

أب ولف

تراب وقاتيل

قصة

إبراهيم قنديل

- جرى إليه يا أسياتنا؟.. عايزين ننام .. جرى إليه يا عاطف بيته ١٩ جرى إليه يا نكتور أمين .. إليه يا سي إبراهيم يا قنديل!

ثم يضحك ذات الضحكة العالية المفتعلة وهو يحنى قامته انحناء قصيرة سريعة هذه المرة.
الشوريجي يعرفنا جميعا منذ بدانا نجلس عنده فن أمسيات الصيف ونحن طلاب بالجامعة، بل وقد عرف بعضنا صبية أو أطفالا في أيدي آبائهم . لذا اعتاد على التباسط معنا، تباسط كثيرا ما يتعدى حدود اللياقة، كما اعتاد على مغالطتنا في الصواب دون حياء أو مواربة ، خاصة حين كبرنا، لتدفع دائما ضعف حقه تقريبا ، وكأنه موثق أن شيئا ما يشدنا إلى الجلوس عنده حتى وإن غشنا وقاطعناه ليوم أو يومين.

نهضنا . سحب ضياء كتابه وعليه سجارته وقداحته، في قبضة واحدة . وهو يكمل لي كلامه عن الحرب الناصري . عدل عاطف باقة قميصه، والتفت إلى اليسار البعيد حيث يقع على ناصية الشارع بيت أبيه. أغلق زوا آخرًا من أزرار بلوقه الصوفي الغبش الخفيف، وللحظات ظلت أصابعه مستقرّة على نموعة الزر وعيناه هناك . بينما إنجته عماد إلى الشوريجي ليدفع حساب الليلة بدلًا من مرة أخرى. سدل أمين واستدار يصبق على الأرض ثم أخرج منديله ومسح به على شفتيه وأعادته إلى جيبه . وشرعنا في السير . سحب الشوريجي سلك المذياع التليدعصر القديم الذي يستقر على رف صغير يغطيه السناج أعلى يمين النصبية . هبط سكوت مفاجيء مما سكنت وردة وانقطعت الموسيقى .. أحضنوا الأيام .. كانت أول مرة أحضر حفلًا غنائيًا لنجم معروف . مسرح صيفي بالإسكندرية . بعد منتصف الليل، وكنت قد انتهيت في الصباح من امتحانات أولى سنوات الكلية . ووجدت نفسي فجأة أقف وجها لوجه أمام وردة . بفستانها الأبيض المزدان ببرود خضراء وصفراء زاهية على الأكثاف والصدر وشريط من حرير أزرق على الخاصرة ، تغنى أحضنوا الأيام ، ويجانبني على عفيفي.

(٢) جمال عبد الناصر - الزعيم

كنا كعادتنا أكثر الليالي قد تحدثنا في كل شيء تقريباً

(١) على عفيفي - الشاعر

كان الشوريجي قد أظفأ موقده ولملح عدته . رص كراسي الخيزران أربعاً أربعاً وستف ظاولات القديمة التي ضاع دهانها داخل كشكه الخشبي الضيق . كنس ذلك الجزء من طوار الشبان المسلمين على الطريق العام ، حيث يجلس مفظم زياته في المساء ، ورش بقايا ماء دلو الفسيل على الطوار الجانبى، حيث اعتدنا أن نجلس ، خلف الكشك ادخل "فاترينه" السجائر وأغلق الباب الذي تاحيتنا ، وراح يدفع بمردة المياه الغازية عبر الباب الآخر حتى منتصفها ثم توقف . من نصفه الأعلى الهزيل المصغوس داخل جلبابه الباهت هزته الكبرى المعتادة ، ورفع وجهه إلى السماء باسطاً ذراعيه وكفيه إلى أقصى مدى وزق:

- ما تخلصنا بقى يا سي على عفيفي يا شاعرا
ثم اعتنر جسده كله بمنقب ورجع خطوة إلى الخلف وهو يحنى قامته بشده ، وانفجر ضاحكاً وهو يستدكفه الأيسر على ركبته اليسرى ويرفع ذراعه اليمنى منتصبية على جسده المنحنى ماداً سبابتها لأعلى . ورأسه في هذا الوضع التمثالي ، الذي يستمر عادة لعدة ثوان ، قرب ركبتيه ، وشماخ أصفر من ضوء المصباح المركب فوق النصبية ينعكس لامعاً على شعره المصفف مشدوداً إلى الوراء كمنظلي أفلام زمان.

وكل ليلة تلخره فيها ويؤدى هذا المشهد رفعتنا جميعنا ابصارنا لا شعورياً إلى الشرفة المطفاة والمهجورة بالطابق الخامس، الأخير، بالبنية التي لا ينفصلها عنا سوى عرض الطريق الجانبى الضيق، حيث كان يقيم صديقنا على عفيفي، الشاعر . قبل أن يرحل عن كثر الشيخ منذ ثلاث سنوات إلى القاهرة ليعمل بإحدى المجلات الأدبية . وحيث أقام لسنين أبوه عم عفيفي سليمان، الذي كان شاعرا والذي رحل عن الدنيا كلها وحيداً بمسقط رأسه بإحدى قرى المنوفية قبل عدة سنوات.

ثم يعتدل الشوريجي واقفاً، يلتقط سيجارته من على سطح مبردة المياه الغازية. يهذب منها نفساً طويلاً تنعقد له ملامحه . يعيل بكتفيه رزقيته إلى الخلف قليلاً وييسط ذراعيه أمامه بحركة مسرحية أخرى. ويواجهنا بمسحنة مودة مجدورة غائمة العينين وأسنان سوداء غير منتظمة من وراء الدخان والكلام:

أدب وجمال

أنا مدين له.

- يا أخوانا أرحمونا وأرحموا أنفسكم بقى.. ابتكلموا فى
١٩٠٠.. هو الأصل وهو فى إيدى السلطة .. السلطة المطلقة..

كان نفع عشان الصورة وهيا على الهاشم تنفع؟

وقطع أمين ضحكته وهو يكمل ملتفتا إلى عاطف:

- قوللهم والنبي يا عاطف ييه١٩٠٠.. ويعيدن وطوا صوتكم
شوية .. إحنا جنب مديرية الأمن.

انخفضت الأصوات فجأة وكثر الضحك نصف المكتوم ،
ورفع عاطف يده محييا الشرطى الواقف يغالب الناس
بمدخل بوابة القصر القديم الجميل بين مدفعى زينة من
مخلفات الثورة العربية. ثم عاد الهدل من جديد، أكثر
احتداما وحدة وقد صار أمين طرفا فيه.

- ليلة سودا باين عليها١٠٠

قال عاطف عن يعنى وهو يمسك بذراعى ويبطء السير
لنتخلف عن الآخرين. كنا بين الستقلال وكازينو ناصر أكبر
مقاهى البلد وأكثرهم سهرًا. توقف عاطف والتفت يسارًا
متأملًا المقهى الكبير وضجة زبائنه المكسبين على طواره
المريض وعلى هامش من أسفلت الطريق . ثم عاد والتفت
إلى . بدا وكأنه سيقول شيئًا غير أنه ظل صامتًا وواصل
السير

كان أمين وعماد وضياء قد سبقونا وقطعوا الإشارة التى
تومض بنور أصفر مرتب . ليعبروا الميدان الذى تتوسطه
دائرة كبيرة مرتفعة يغطيها العشب وسياج من شجيرات
متفرقة كانوا يعبرون طوارها الدائرى العريض إلى امتداد
شارع الجيش المشجر على الجانبين وفى الوسط، فى
مسارنا المعتاد إلى قرب حديقة صنعاء على مشارف المدينة.

قطعتا الميدان وسرنا ورائهم على الطوار الأمين ، بماذا
جانب محطة المياه القديمة وبمصلحة الطرق والكبارى حيث
كان يعمل عم عفيفى ثم ديوان عام المحافظة . الطوار أمام
مبنى المحافظة بلاطات النسفة فى تقاطعات حمراء وصفراء
تظلية ، يمتد بطوله سياج متصل من شجيرات متوسطة
الارتفاع مشدبة ومغسولة. ومن ورائها شريط عريض من
العشب يتخلله أحواض الزهر وممرات البلاط. ثم السياج
العديدى الذى يربض خلف المبنى ذو الطوابق الثلاث الذى
يجدد كل عام أو عامين، واجهته تضوى فى نور كشافات
الصدويوم المصلافة . وعاطف عن يعنى كانت أصابعه
تداعب أوراق شجيرات السياج وهو ينظر أمامه صامتًا.

تجاوزنا وحدة الطب البيطرى التى تفتت وسط الظلام
وأشجار الكازواوين الكبيرة العالية ، وقبيلتى سكرتير عام
المحافظة والحافظ على الجانب الآخر من الطريق . كان
السياج الحديدى الممتد بطول واجهة القليلتين قد توارى منذ
سنتين وسط جدار سميك من الخضرة. ومن ورائه انعكست
أنوار الحديقتين على ما يبدو من قمم الأشجار والشرفات.

كانت الخامسة ، مقبب يوم خريفى كهذه الأيام . ولم يكن
قد مر عام على وفاة أبى . وأنا وأخوتى نقتري الأرض أمام
التليفزيون ، وخالى القادم من كفر الدوار لزيارتنا يجلس
على أحد المقعدين اللذين تتوسطهما مذبذبة خشبية
مستديرة. تسمرت أمى بباب الغرفة ويدها صينية الشاي،



وكان الحديث عن المذهب الناصرى قد أثير قبيل قيامنا
بديقائى ، حين قال ضياء أنه سمع من معارفه وأصدقائه
الناصريين بالقاهرة أن الحزب سيعلى رسميا قريبا.

رفع عاطف يده محييا حارس عمر أفندى اللبلى بالناتصية
المقابلة ، ثم انعطف وبجانبه أمين إلى الطريق العام ، شارع
الجيش ، فى عكس اتجاه نيوتنا . عادة حين تنتهى جلستنا
عند الشورىجى واللبل لم ينتصف بعد لتمشى كلنا أو بعضنا
لساعة أو أكثر قبل أن نعود إلى منازلنا. مشى عاطف. وأمين
صامتين ، وخلفهما سرت أنا وضياء وعماد الذى قال وهو
يلحق بنا بعد أن فرغ من دفع الحساب:

- وأنت فرحان يعنى يا سى ضياء بالكلام ١٩٥٥ .. حزب
ناصرى يا بنى يعنى عبد الناصر ، يعنى ثورة شاملة .. يعنى
معارك تحرير يعنى اشتراكية! مش شوية اللافتندية بتوعك
دول!

فالتفت إليه ضياء، مبهقًا ومندعشا:

- إيه يا بنى ١٩٠٠.. فيه إيه .. إنت على طول بادى.. من نقطة
الغليان كده١٩٥٥.. أنا قلت خبر .. مجرد خبر..!

لم يكن عماد منذ عرفته ونحن صبية صفاريمنظمة
الشباب. قبل ربع قرن تقريبا، يترك فرصة مهما بدت للتعبير
عن تعصبه الشديد لعبد الناصر بصورة كثيرا ما اغضبت
الجميع، بما فيه صديق الحميم ، الناصرى المخلص وزميل
الصبا بالمنظمة ، ضياء.

لم أكن منتبها ولم أدر ما الذى قاله عماد أو ضياء وجعل
أمين ينفجر ضاحكا ويتوقف لينضم إلى النقاش . كنت
أحاول أن اتذكر كم مرة دفع عماد الحساب فى دورى وبكم



- لا.. لسه بدري.
رد عماد وضياء ، في وقت واحد تقريبا . فأشار إمين إلى
وهو يسألها:
- والراجل اللي وراء سفر وتوشيب شنت ١٩٥٥
- أنا هاروج وانتو خليكو براحتكم.
قلت. فقال عاطف على الفور:
- وأنا كمان هاروج.
- خلاص .. توصلك لحد شريط القطر
قال ضياء وأضعا لראعه على كتفي وهو يهم بالحركة .
وأنعطفنا يسارا، في الطريق العمودي على شريط القطر،
عن يميننا السياج الحديدي الذي يمتد بطول الفناء الخلفي
الكبير المظلم للسنتروال وعن يساره جزيرة وسط الطريق
بشجيراتها الكثثة الشعثاء ومن بعدها، على الجانب الآخر
للطريق ، غلام واجهة محطة المياه المهجورة تقريبا
وأشجارها العالية الداكنة وصهريجها الشامق شاحب في
الظلام . السماء في الأفق البعيد أمامنا داكنة . ليل بلا قمر
تضم تحتها ظلام حادة غير منتظمة من أسطح بيوت
نصف البلد القديم ، تناثرت فيها بقع ضوء شاحب بعيد ،
خلف شريط القطر الذي يحجبها صف مساكن السكة
الجديد القديمة ذات الطابق الواحد الممتد عموديا على نهاية
طريقنا ، التي تتسع فيما يشبه ميدانا . هناك يحتل الناصية
اليمنى لكهنا مبنى مجمع المحاكم ، ثم يقابله ، إلى اليمين
أيضا ، مسجد جمال عبد الناصر ، عديم المثانة ، قابعا في
ظل مصباح شارع وحيد وقبته تكاد قمعتها تختفي في
الظلام.

قال أنور السادات.. " .. ومن أشجع الرجال.. " فصرخت أمي
وارتطمت صينية الشاي بالأرض. وأمام بيت المحافظ وقت
غائبا عن الوعي الهث وأبكي وسط ألوان عديدة من رجال
ونساء وصبية وأطفال رأسي . منهبط في خا صرعة عم أحمد
أبو العز الذي كان أقدم جزاى المدينة وكنا نسمة "أبو
صفارة" وقد استأصلت حنجرتة وصار شيء معدني صغير
يبرز من داخل رقبتة أسفل فتاحة آدم وصوته المشوش
بالصغير والفحيح يبدو غاضبا دائما. كان وجهه محتقنا يكاد
ينفجر وجسده البدين ينتفض كله بالمشيج وجليباه الأبيض
الخفيف المبقع بدم قديم يذبح من كتفيه إلى بطنه يمرق
غزير. وكان حافيا.
كان أكثرنا حفاة ولبس البيت، وكنت حافيا ، وكعبي
الأيمن شظية كبيرة من زجاج كوب شاي ياسئ الذي كنا
نقول أنه لا ينكس.
في طريق العودة مشينا على طوار الجانب الآخر من
الطريق كالعادة ، تقارنا ونحن نسير أمام مستشفى الصدر
كانت في وقت ما مضي تعتبر خارج حدود المدينة، وحيدة
محصولة عن العمار ، وكان ثمة ترعة صغيرة تنساب
بمهاداتها عمودية على شارع الجيش وممتدة في طريق
الحلة إلى قرب قربتنا . وكانت أمهاتنا تخفيها من النهاب
إلى هناك. توقفنا جميعا هنا. على الناصية ، وأمامنا الديدان
مرة أخرى، أسفل اللوحة المعدنية الزرقاء الكبيرة حيث يشير
سهمان بيضا إلى الحلة ويلطيم وسهم عريض أمامي إلى
وسط البلد والإسكندرية.
اغتم عاطف لحظة صمت عقب انتقاد ساخر من إمين إلى
عماد، وقال وقد عاد وجهه صافيا كالقمر:
- مش ها تروح؟

(٢) ولدوينت

وجه طفل في السادسة أو السابعة ملتصق بزجاج نافذة الميكروباص السوزوكي الصغير يغالب النعاس ، بجوار أمه بالمقعد الأوسط . ويجانب باهر الفتوح وقف السائق الشاب يذخن سيجارة وينتظر الركاب .

في ذلك الفراغ الضيق الذي لم يصرّف ولم يلبط أمام باب المسجد كانت هذه العربات البالغة الصغر تجد لها موقفاً لركاب سحبا ، الضاحية التي لازالت تحمل اسما فرعونيا على بعد ثلاثة كيلو مترات من المدينة .

كانت الساعة قد تجاوزت منتصف الليل ، والصيف كان قد مضى ، ولم يكن يبدو ثمة مشاة بطول ما نرى من شارع صلاح سالم ، الذي توجد على امتداده حتى طرف المدينة الغربي جميع مواقف السيارات والتقاطعات المؤدى إلى محطة القطار .

توقفنا ، وكان الجدول الدائر بين أيمن وعماد وضيياء قد هذأ تماما خلال الدقائق السابقة وربما انتهى . كثيرا ما اعتدنا أن نتفرق في هذا المكان في نهاية ترشيتنا الليلية وهدى أعرامر الضيق بين اثنين من مساكن السكة الحديد إلى بيتي في طرف المدينة ، عند المقابر ، أحيانا يرافقني عاطف قليلا ، حين يكون مقبلا بيت أهلك زوجته ، وأحيانا عماد ، حين يكون بيننا كلام نود أن نكمه أو حين يرق لحالي ويرافقني إلى قرب مسكني ثم يعود وحيدا مشوارا طويلا إلى مسكنه .

اقتربنا ، هم في شارع صلاح سالم ، إلى وسط البلد ، عن يمينه مجمع المحاكم وعن يسارهم جامع عبد الناصر ، وأنا في الاتجاه العمودي ، عن يميني الجامع وعن يساري ساحة مبنى مباحث أمن الدولة الجديد ، التي يطوقها جزير غليظ تصف دائري لأكثر من مائة متر ، وعلى رأسها مخبر يحمل جهازا لاسلكيا واقف يذخن .

كنت أعبير الفتحة الضيقة إلى شريط القطار حين فاجأني صوت عماد من خلفي :

١ - عمل إيه .. ما هنش على أسبوك لوهدك الشوية دول وانت راجل مسافر كمان يومين .

٢ - إبن حلال .

قلتها فرحانا وصادقا . كنت أفكر لحظة فاجأني صوت في شخص عرفناه زمان ، أيام المنظمة .

٣ - فإفكر يا عمدة الشاعر العلوية اللي عمل لنا مرة مسرحية من قصايد زكي عمر وسيد حجاب وأحنا في (المنظمة) ؟

٤ - أه .. تاج .. تاج الدين محمد تاج الدين .. ياه .. إنته إيه إلى فكرك بيه دلوقتي ؟

٥ - لا إيه فين دلوقت .. ؟

٦ - ما عندنيش فكرة .. لأ .. استسي .. افشكر محمد أخويا

٧ - قل مرة إته يره .. في السعودية أو الكويت مش فإفكر .

٨ - هوا كان قريب مع عفيفي أبو علي ، مش كده ؟

٩ - لا .. أظن أبوه كان يشتغل مع عم عفيفي في الطرق

والكباري ، بس أنت إله إلى فكرك بيه دلوقتا

بعد أن قطعنا شريط القطار ، والضربة الواسعة أسفله ، انتعشنا إلى الشارع المرفوف الوحيد بالعربة الجديدة ، الذي يبدأ بمصنع الثلج من ورثنا وينتهي بالمقابر هناك في الأفق المظلم البعيد . حين جئت إلى هنا مع أبي لنشتري بلاطا لبيت عمي ، من ورش البلاط التي كانت منتشرة أسفل شريط القطار ، قبل ثلاثين عاما ، لم يكن هناك غير هذا الشارع يمتد ترابا بين صفتين متقطعين من منازل صغيرة فقيرة وسط الحقول . الشارع صار حيا عشوائيا كبيرا ، أكبر أحياء المدينة كلها وأكثرها سكانا . شوارع عديدة غير مرصوفة يغطيها الوسخ والوحل والذباب ، بيوت ضيقة مكدسة بلا طلاء ، بلا أصفى ، سكانها حرفيو المدينة وصغار باعتهما وصغار صغار موظفيها والنازحون إليها من طلاب العلم من القرى المجاورة .

تحدثنا أنا وعماد ، كالمادة حين نكون وحدنا ، في مشاكلنا الزوجية . ولما أشرت إلى أنني سيصطنى في الغد مبلغ من ناشر الكتاب الذي ترجمته وأسده له ديونتي ، أقسم عماد جادا وهو يضحك أنه لن يأخذ فلوسه سوى بالدولار بعد أن أسافر .

وعند التقاطع الأخير قبل المقابر افترقنا ، عماد يميننا واجعا وأنا يسارا في الشارع الترابي الطويل حيث في آخره مسكني ومن بعده محارب القمامة والحقول

مداخل البيوت مظلمة ضيقة ، والجدران تطفح عليها الرطوبة ، والنوافذ والشرفات الصغيرة وغير المنظمة أكثرهم معتم ، ضوء شميع ينقذ من بين شقوق بعضها ، مصابيح الشارع القليلة تعطيها حالات مبهشة من نور أصفر وأهمن . سكوت لا يقطعهم سوى ما يمر الهدران والنوافذ هنا وهناك من موسيقى السلام الجمهوري في ختام الإرسال التلفزيوني .

وقعت بصرى عن الأرض لتلقانيا وأنا أعبير التقاطع الكبير حيث يقطع شارعنا أرض شوارع الحي ، لأتلفت يميننا كالمعادة حيث تنفرج نهاية الشارع أكثر اتساعا لتتل على جانب كبير من المقابر . غير أنني توقفت فجأة وقد شعرت بحركة عن يساري .

ضخمة طفولية خافتة . دائرة ضيقة من ضوء أسفل عمود النور على الناصية ، التراب مهمل وتكفي وقد خط فيه بشيء حاد مستطيل كبير مقسم إلى ستة مربعات . قدم طفولية عادية وسط مربع وأمامها وسط المربع التالي قرص مستدير كأنه علية دريش أحذية ، والقدم الأخرى والساق معلقة في الهواء . جلباب رث فضفاض يغطي الركبة ، وفوقه سترة بيجاما قديمة واسعة مفتوحة . شعر بني متر غير محلوكة إحدى صغيرتيه . خارج حدود المستطيل مباشرة ، وفي المواجهة ، طفل يجلس القرفصاء متاهما ، في نظنون أسود كالح وفألثة غبراء برقية ، على شفتيه ابتسامة تمد كبيرة تلعب فوقها عينا سوداوان واستان وخصلات شعر أسود مجعد طويل تحت ضوء الصباح .

رفعت البنت ذراعيها ، ضمت بأصابعها التحيلة المتسفة صغيرة شعرها المحلوكة وقفزت في الفضاء .

الديوان الصغير

مختارات من قصائد الشاعر الكردي:

شيركو بيكهس

اختيار وتقديم:

طلعت الشايب

قجائء لا تنسى الفقراء !

هو احد شعراء الإنسانية الكبار، رأ الموجة فيأتيه الماء ويهديه أجمل الأنهار ، يكتب بمداد من شعاع فتأتيه الشمس وتهديه كتابا، يشعل عشق الفقراء فى قلبه فيأتيه المستقبل ويهديه سعادة هذه الأرض... نقرأ شعره ، فنصبح فى قلب القلب من ذلك كله . الشاعر الكردي شيركوييه س - من مواليد السليمانية فى كردستان العراق فى ١٩٤٠ - صوت شعري جميل ، يضعه شعره فى مصاف لوركا وأراجوان ونيرودا وناظم حكمت ورسول حمزاتوف وكل الكبار الذين أحبوا الحرية

والكرامة الإنسانية وأنشدوا للإنسان والمستقبل الأجل ، وهو شاعر وابن شاعر معروف اسمه فائق بيكه س (١٩٠٥ - ١٩٤٨) يعتبره الأكراد رمزا من رموزهم الوطنية . أنطقت طبيعة كردستان وتراثها وظروفها شيركوييه س بالشعر مبكرا ، حفظ أشعار "كوران" و"هه ردى" عن ظهر قلب، وفى أواخر الستينيات أتقن اللغة العربية فبدأت رحلته الطويلة مع إبداعها الفنى ، له مجموعات شعرية من بينها "ضياء القصائد" - ١٩٦٨ و"هودج البكاء" - ١٩٦٩ و"من الاله أرتوى" - ١٩٧٣ و"الغزالة" -

١٩٧٦ و"الغبش" ١٩٧٨ ، "أنشودتان جبليتان" - ١٩٨٠ و"الأنهار" - ١٩٨٤ و"الصقر" - ١٩٨٥ ، وقد صدرت ترجمة عربية لمجموعتين له هما "مرايا صغيرة" - دار الأهالى بدمشق ١٩٨٨ ترجمة مجموعة من الأدباء الأكراد - "ساعات من قصب" - دار المندى بدمشق ١٩٩٤ ، ترجمة : "جلال زنكبادى وكريم ده شتى ومحمد موكرى" - ، والمختارات التى نقدمها من المجموعتين الأخيرتين.

فى هذه النماذج من القصائد القصيرة ، يقول شيركوييه س الكثير بأقل قدر ممكن من

الكلمات ، يلتقط جزئيات صغيرة من الحياة والكون لاتبصرها إلا قلة من العيون والعقول اللاقطة، لينطلق منها إلى عالم رحب ، شجرة واحدة تبكى، فيلتقط النهر دموعها ويصوغها للسّمك حراشف، زهرة يخنقها العليق ، وعندما يستقيم عودها تظل تتلوى حتى الموت من عذاب لونها الشاحب ، محبرة تلقى بنفسها من فوق رف في غرفة ما في سنتياجو، ترفض أن يمتلىء قلم بحبرها عنوة ليأسر كلمة من كلمات نيرودا المحلقة. الجبل شاعر والشجرة قلم وأعماق النفس البشرية ساحة العالم الحمراء ينتفض فيها عشاق الحرية. شاعر

يمزج في شعره بين الهمّين الخاص والعام، إنسان بلاهه الفقر وأحلامه اليومية البسيطة وكلمات "لوركا" القتيلة التي ترتدى عليها كل الكلمات الجميلة والبريئة في العالم ربطة عنق سوداء من نهر الفرات الذي يسعل ويأخذ أمواج لحيته بيده، ويطلب منه أن يقول شعرا للفقراء ، إلى رغيّف الخبز الذى يبكى لأن الأمير سيأكله.. قصائد تمسك بالجوهر دون ثرثرة ، وتنطلق بالقارئ نحو حدود الدهشة ، صاحبها لايعبأ بعيون بعض الكلمات الجواسيس وراءه، ولا بأفخاخ مفردات لم تعد تراود مخيلة الغد، وشاعر قادر على تمرير خيط

الشعر من خرم إبرة الفكر مهما كان ضيقا... حتى فى الظلام كما يقول...

عاد شيركو بيكه س إلى كردستان العراق فى عام ١٩٩١ بعد سنوات قضّاها فى الغرب - حصل على جائزة الدولة فى السويد والتي تمنح لأفضل شاعر أجنبي - وشارك فى الانتخابات ودخل البرلمان، وعين وزيرا للثقافة ولكنه استقال بعد وقت قصير احتجاجا على بعض الممارسات اللاديمقراطية ، وكما يحدث دائما .. ذهب السياسى وبقي الشاعر.. ذلك العصى على القولة والتجسيم طش.

الشاهدة الوحيدة

تقاطع شارعين .. هو الصليب! بقعة دم.. هي الجريمة الجديدة وعصفورة على السلك ، هي الشاهدة الوحيدة التي لن تدعوها أية محكمة أبداً!!

أمثلة!

وحولنا كير من الأشياء متذبذبة، مثلاً :
الطقس وسعر الحاجات ، وهناك كثير
من الأشياء حولنا ، صامدة حقاً ، ولا
تغير رأيها مطلقاً مهما كان الطقس سيئاً
والحياة متغيرة ، ومنها مثلاً: الرقابة ،
وصحافة بلادى!

زواج

كلمة ربيتها فى مهد جمره، وحيثما
كبرت ، تزوجت بسلاح أحمر الشعر،
وأنجبت ثورة!!

عرش

فى منتصف الليل، تربع الفكر على
عرش الكلمة الفقيرة ، وفى فجر سجد
الملك لجمال القصيدة!

قنديل

فى آخر الليل، كل ليل ، أقول لقلمى
هامساً : إذا كان قنديل شعرك لا يضىء
إلا بدم شهيد جديد، فلتشعل يدك ، ولتغم
لتعش الناس ، ولتمت القصائى

كمان

علقت على صدرك وردة ، بشكل
"كمان" صغير ، آه.. وحين مشيت أمامي
، كنت أسمع الكمان يعزف ، وعلى
إيقاعه ... آه .. كنت أرى رقصة نهديك
الرشيقة!

رواية

تلك الرواية التى أعطيتها لك،
وأرجعتها بعد القراءة، وضعتها فى
مكانها داخل مكتبتى الصغيرة، حينذاك
تجمعت القصص القصيرة حولها،
وكانت تحكى لها رحلتها الأخيرة مع
عينيك ، كنت أسمعها وهى تقول : تلك
الجميلة تعشق القصص ذات القوام
الطويل، ولا تحب أن تنظر إلى قصصيرات
القامة مثلكن، وبعد فترة رأيت، ولأجل
عينيك ، جميع القصص القصيرة قد
تحولت روايات!!



مأساة

قال لوركا: بالأمس قتلوا واحدة من كلماتي ، فجلست مع قصائدي في مجلس عزائها ، واليوم ، ومن أجل الكلمة الشهيدة ذاتها ، لبست كل الكلمات الجميلة والبريئة في العالم واحدة.. واحدة .. ربطة عنق سوداء .. حزنا عليها!

ساقية

في إحدى قاعات "نيويورك" هشموا رأس قصيدة زنجية ، فسالت دماء الحوارات على كتفي المسرح وعنقه ، وشقت سواقي ، ولما أراد رجال الأمن أن يضعوا في يديها القيود ، نبتت للسواقي أجنحة ، وغدت هذه المرة قصائد!

الفرات

غالبا ما يجيء الفرات وهو يسعل ، ويجلس إلى جانبي ، حيث يأخذ أمواج لحيته بيده وهو يقول: قل شعرا ، فالذي يبق ، حتى النهاية ، هو مائي ، وتلك القصائد التي لاتنسى الفقراء!

مفتاح

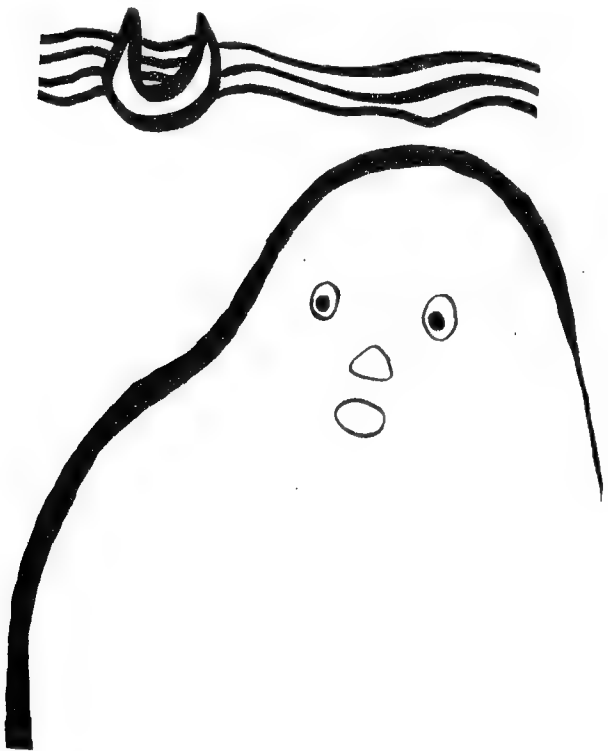
في أقاصى الدنيا ، أبكت كارثة مفتاحا ضائعا ، لأنهم لم يبحثوا عنه ، وحطموا باب المدينة عنوة!

أحبهم!

أنا أحب جميع يناييع وطني ، ولكن أحبهم إلى قلبي ، ذلك النبع الذي روى ظمأى كثيرا ، أنا أحب جميع قصائد بلادي ، ولكن أحبهم إلى نفسي ، تلك الحديقة التي قدمت لي أجمل الوردات ، أنا أحب جميع المعلمين الطيبين في وطني ، ولكن أحبهم إلى قلبي ، من علمني أول الحروف ، كذلك أحب جميع شهداء وطني ، ولكن أحبهم إلى قلبي الشهداء الذين طاردوا لأول مرة ، الخوف في بلادي!!

أمي

حين كبرت ، رأى معصم يدي اليسرى كثيرا من الساعات ، ولكن قلبي لم يفرح بها بقدر فرحته ، حين كانت أُمِّي تعض معصمي اليسرى ، وتضع بأسنانها وأنا



أدب وخلق

طفل .. ساعته على يدي!

غرفة!

استطاع شعاع أن يفلت من قبضة سنارة ، هرب .. وفي الطريق تعثر بمزمار ، فوقع وأدمى رأسه ، ثم نهض والتفت فرأى باب غرفة "كنفاني" مفتوحا على مصراعيه ، مع الدم دخل ، وحين أشعلت "أم سعد" قنديل الغرفة ، تلوئت كل الحكايات بلون الرمان!

تصمق!

حين تعطش ساقية ، تؤلم قلب نهر ، وحين تحبس حزمة ضوء ، تجعل الشمس ساخطة عليك ، وفيما لو جرحت الشمس ، تجعل من الدم عدوا لك ، وكل من عاداه دم الضياء سيقتله الظلام!

رماد!

كنت أداوى جرحا في صدر أحد الأقمار برماد إحدى كلماتي المحترقة ، وقتها.. تحول رماد كلمتي إلى زهرة

متسلقة ، وعادت تلتف حول قامة قصصي المتشردة!!

محبرة

محبرة خضراء ، رمت بنفسها من فوق رف في غرفة بـ "سنتياجو" وبعد دفنها ، عثروا في علبتها على قصاصة ورق ، كتب عليها : "لقد قتلت نفسي ، لأن أحد الأقلام امتلأ بحبري عنوة ، كي يأسر سربا من كلمات "نيرودا" المحلقة.

إطالة

من نافذة غرفة ما ، من سياج حديقة : باقة زهور ، ومن جيب قميصي قلمي ، أطلوا برؤوسهم : الفتاة لحبيبتها ، الزهور للأطفال وقلمي لقصيدة شعر ، تصور الفتاة وحبيبتها ، والزهور للأطفال مجتمعين!

قضبان

في ورشة حداد ما ، نهضت واقفة ، عدة قضبان مفتولة ، هددت وسلطت غضبها على أثون الموقد ، حين سمعت إنهم ينوون تغييرها من نافذة مكتبة

عامّة، إلى باب لسجن يوصد على قمر
شعري معتقلا!

على سلالم الخوف

على سلالم الخوف، كان الظلام ينزلق
كلص بهدوء إلى أعماقي، ولما وصل إلى
السويداء، أراد شيئاً ما، وعلى حين
غرة، أشعلت حبك فاحترق الخوف
والظلام!

هدية!

حين تكتب بمواد من شعاع، تأتيك
الشمس وتهديك كتاباً، حين تقرأ الموجة
، يأتيك الماء ويهديك أجمل الأنهار،
وحين تشعل عشق الفقراء في قلبك،
يأتيك المستقبل، ويهديك سعادة هذه
الأرض!

غصن!

بينما كنت ما ضيا، عانق غصن ما
إحدى قصصى، فانتظرت حتى افترقا
عن بعضهما، فإذا بى أرى قصتي قد
غدت سرب أطيّار، والغصن صار قلمي!

تناثراً!

عندما دخلت، أضحكت نظراتي فراشة
تحوم فى أجواء القاعة، حتى استقرت
على تلك الوردة التى تزين شعورك،
وحين نزع الوردة وقدمتها لغيرى، فى
تلك اللحظة.. تناثرت فراشة نظراتي بين
أصابعك.. دون أن تعلمي!

بضعة جروء!

مرة رأيت إحدى قصائدي "لوركا"،
وهي تنهض وقبلتها إحدى قطع "غسان"
النثرية، وفى وقت واحد، فى لحظة
واحدة، فى وسط القدس، وفى وسط
غرناطة، تعانقا بحرارة، وحين امتزجا
بالحب، أضحى بعض حروفهم سلاحاً
وقنابل لخنادق الشوارع.. والبعض الآخر
خبزاً، والبعض الآخر الأخير زهراً..
تزين صدور العشاق فى العالم!

جلم!

فى السوق، أحس رغيف خبز
بالنعاس، وما لبث أن نام فى بردة
إبراهيم الحمال، وراح يحلم! فرأى أنه
عاد وصار عجينة كرة أخرى، يريدون

فتح أبوابها ، مطالبة بهدم جدرانها.
اجتمعت "الباسيتلات" وألقت القبض على
الزنانة ، وعلقتها بنفسها وقالت لها: من
تعرفين؟ من حرضك على هذا؟ لم
تصمد الزنانة إزاء ذلك الألم الرهيب ،
فاعترفت مرغمة .. وكتبت بيدها لحكمة
الباسيتل: أسماء ملايين البشر:

جذور!

إذا النجوم والغيوم والرياح والشمس،
لم تبصر المجرمين وهم يقتلون ، وأصم
الآفاق عنهم أذنيه ، ونسيتهم الجبال
والمياه، فلا بد أن تراهم شجرة وحيدة ،
تكتب على جذورها أسماءهم!!

ههنا!

ههنا الليلة ، الجبل شاعر، الشجرة
قلم، السهب ورق ، النهر سطر ، والحجر
نقطة... وأنا علامة تعجب!!

؟

على مرأى من السماء سرقوا الغيم،
على مرأى من الغيم سرقوا الريح، على

أن يصنعوا منه عنوة رغيفا للأمير،
وحين وضعوه في التنور بكى، ومن شدة
فزعهم استيقظ! وحين عاد إبراهيم
الحمال ، مسح الرغيغ الباكي عينيه
وضحك له وقال: يا فرحتى، لأنك
ستأكلنى، وإن الكابوس الذى رأيته لن
يتحقق!!

سجون!

تألموا، فى نجمة دواود ، ستة سجون
مثلثة، فى وسطها : قمر أم عربية موشح
بالسواد .. تأملوا!!

جالات!

حين واجهت المشاعل، أضحى وجهى
موقدا لحكاية ترتجف بردا ، وحين
واجهت أمواج البحر، أضحت يداى
جداول للوحة فنان كانت على وشك أن
تذبل من الظمأ، وحين واجهت الجوع ،
تحولت أعماقى إلى ساحة العالم
الحمراء ، لينتفض فيها عشاق الحرية!!

ملايين البشر!

ت

مرتد زنانة على قلقتها، وأضربت عن



ركبتى، مذياع حنجرتى ، عمود إحدى
ساقى ، نافذة فى برج رثتى ، رخام
أسنانى ، رأس جسر كتفى، برغيا ،
غضروفا ، سلك أمعائى الدقيقة و(زرد)
مفاصلى ، وأخيراً ، سرقوا لؤلؤة عيني
كل صباح ، حين استيقظ فى بيتى أجد
شيئاً أو عضواً من أعضائى قد اختفى
فمن يأخذه؟ إلى أين؟ وكيف اليوم عند
الغيش ، مسكت بالاصوص ، وعلى
سريرى نفسها فوا مبساتاه لم يكن
الاصوص سوى أصابعى العشر!!

المعطله!

منذ سنين، تفوقعت جيوب هذا المعطف
العتيق ، منطوية على لكريات منقوضة،
فكلما أمد يدا فى جيب ، أشعر أننى
ألمس يد صاحبه السابق ، وتلمس
أصابعى أصابع ماض آخر! فمن
يعرف.. إن بعته أنا الآخر، أية يد
ستلمس يدي؟ وأية أصابع أخرى ستجد
فى تكلم الجيوب أصابع لكرياتى
المتساقطة؟!

حبة رمل!

شعرة من خصلات فتاة جميلة، كانت
قد تعلق بكتفى، أحلتها أرجوحة
لأشعارى بضع سنين! حبة رمل من
كردستان، منذ متى؟ كيف؟ لا أعرف

مرأى من الريح سرقوا المطر المذار،
وعلى مرأى من المطر، سرقوا الثرى...
وفى الثرى دفنوا العيون التى شهدت
الاصوص!!

حريتي!

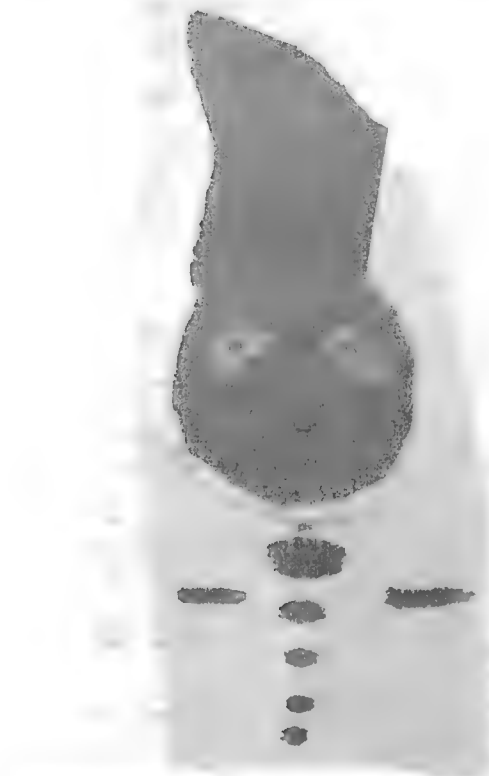
من فرط ما تضررت حريتي جوعا،
وتوقا إلى الرغيف، انقضت على قمر
أشعارى ، اختطفته ، هشمته، ولذا..
أمسى شعري يتمرأى كل ليلة ، مثلوما
حتى النصف!

أعناق!

عنق قصبىدى ، عنق أمى، وعنق
بلادى، طوقت الأولى بالغسيم ، حل
أسبوع هطول الألبان، طوقت الثانية
بعمري، حل شهر انهماز الحب ، وحين
طوقت الثالثة بتاريخى.. حل عام مطر
الورد ، مطر الجراح، ومطر الشهداء!!

اللجن!

كل صباح ، حين استيقظ فى هذا
البيت، أجد شيئاً ما أو عضواً من
جسدى مفقود!! غشاء طيلة أذنى، سلك
عرق من قلبى ، رصفه من رصفتى



ليعلقها، فتلك الساعات تعمل بتوقيت
الجلادين ، وتشير إلي الموت دائماً!

في مقبرة!

عند شواهد القبور، انطفأت الشموع
شمعة شمعة، وانحدرت النسوة نحو
المدينة كأسراب من السنونو .. وظل
السكون يلف المقبرة .. ما عدا شمعة
وأُم ، مازالتا باقيتين معا بين شاهدين!
هي أم .. لن تبهج حتى الجنة روحها، أم
غريبة وسط الأمهات ، غريبة الجراح ،
أم تعرف أن ولدها قد قتل داخل دبابية،
جلبت معها الثعبان والجحيم.. إلى هذه
الديارا

التذاعى!

الطيور لاتطير من أجل زرقة السماء ،
والينابيع لاتتدفق من أجل أن تهدر
الأنهار، والأشجار لا تتألق من أجل أن
تورق وتنشر الظلال ، والثلج لا يتساقط
من أجل الشتاء وصنع التماثيل الثلجية
، والحسان لا يعدو من أجل أن يرخى
فارسه العنان له ويخذه بمهمازه،
والأعاصير لاتهب من أجل أن تهز
أشجار الغابات.. وأنت .. أنت ..
لاتعجب بهذه القصيدة من أجل كاتبها

كيف قفزت إلى ثنايا جيب سترتي،
وجدتها اليوم مصادفة، أخرجتها وقبلتها
، وجعلتها كعبة كل أشعاري!!

الكتابة!

لا تكتب السماء المطر على الدوام، لا
يكتب المطر الأنهار على الدوام، لا يكتب
الماء البسساتين على الدوام. لا يكتب
البستان الورود على الدوام.. ولا أنا
أكتب الشعرا!!

جالت!

تأمل الكلمة في الكلمة ، تأمل الخيال
في الخيال، تأمل عيني في عينيك، تأمل
جسدي في جسدك، أحالني بحرا ،
أحالني نارا، افتراق الكلمة عن الكلمة ،
افتراق الخيال عن الخيال، افتراق عيني
عن عينيك ، افتراق جسدي عن جسدك،
أحالني صقيعا ، أحالني صحراء!!

ساعات من قصب!

هنا لك الحزن، يصنع الآن من قصب
المستنقعات، ساعات دموية، لكل من لا يد
له ليلسها، ولا عين لينظرها، ولا دار



"شيركو بيكه س"!!

اهتزاز!

وقف قلم زنجى فوق "البيت الأبيض"
وصاح هاتفا: عندما البروق تعانق
الغيوم، تنهض الحقول وترفع راية المطر
، وعندما المطر يعانق الحقول والأنهار ،
ينتفض العراة والجياع، يطلبون الخبز
والكساء، وكلما كلمتاى تعانق صوتى،
تنتفض أشعارى ، طالبة منى الحرية!!

جوارب!

خارج الغرفة ، كان برد - كانون -
يلسع وجه الريح بقوة داخل الغرفة ،
كانت تجلس لوحدها ، والأطفال الصفار
نائمين كالخراف ، وزوجها غائبا ، إنه
الآن عشق يجرى خلف الجبل! كانت
جالسة لوحدها، ورأسها فى حضنها
كالصفصاف الحزين ، جالسة لوحدها،
تحوك لزوجها الغائب جوارب من صوف
الخروف الوحيد، ربما فى منتصف الليل
تنتهى من الحياكة.. ولكن آه ، إنها
لاتعرف ، حين تصله سيكتفى بواحدة
للقدم اليسرى فقط.. آه، إنها لاتعرف!!



الحياة الثقافية

أدب وثقافة

إدوار الخراط والحساسية الجديدة

د. ماهر شفيق فريد

الشاعر " ، مثلاً ، تلك الصورة السوداء الباحشة في سقم الروح وقنوطها من رحمة الله . إنها في تعاملها مع العدمية الأخلاقية تدنو من بعض قصائد الشاعر التعبيري الألماني جوتفريدن ، ومن قصة سارتر المسماة "إيروسترات" من مجموعة "الجدار" . وإذا كان الفن مغامرة فهو بالضرورة أفق مفتوح بلا نهاية ، وهو - كالعدل عند صلاح عبد الصبور - سؤال أبدي لا يطرح حتى يتجدد ، ويسعى وراء حرية مطلقة لن تئال قط ، إذ نحن محدودون بالزمان والمكان ، ولكنها تستحق - لهذا السبب ذاته - أن تظل مطلب الفنان ، إن الخراط ، مثل نظيره أدونيس ، لغم الحضارة ، قبلة زمنية يمكن أن تنفجر في وقت لا ندري به . مثل هؤلاء الفنانين يفوضون ، في فحوصهم للظاهرة الأينية ، على الجذور وليس ألقها جذور التابو في العقلية البدائية وخبرات الإنسان التمدنين على السواء .

وجمالية الخراط ، مهما علت نحو السماء ، لاتفقد قط ارتباطها بالأرض ، بالطبيعة البشرية المروسة في طين الغرائز وفوضى الانفعالات وذات الجسد وآلامه

أفق الحساسية الجديدة ، عالم نجيب محفوظ ، إبراهيم الكاتب للمازني وهوموم عصره ، ، السيرة الذاتية لظه حسين ، محمود البدوي على الحدود بين الحساسية التقليدية والجديدة ، يوسف إدريس الموهبة الحوشية ويحيى حقي الدقة القاسية ، الحساسية الجديدة على ساحة القصة القصيرة في السبعينيات ، "الخطوبة" و "قالت ضحى" لبهاء طاهر ، "تحريك القلب" لعبد جبير ، محمد حافظ رجب ، إبراهيم أصلان ، علاء الديب ، محمود الورداني ، خيرى عبد الجواد ، ربيع الصبروت ..

معرفة في آن واحد . الفن مغامرة جمالية لا معنى الجمال الهيدوني الذى تجسده عند ولتر باتر أو أوسكار وايلد ، وإنما بمعنى اقرب إلى مانجده عند فلوبيير وبودليير ويحيى حقي حيث البعد الجمالى لا ينفصل عن البعد المعنوى أو الأخلاقى . من هذا المنظور يفقد كل شيء موضوعاً مشروعا للفن : الإثم والبرائة ، التجمال والقبح ، الجيفة العفنة والزهرة العطرة . ونحن يلاحظ الخراط فى إجدى ملاحظاته النقدية النافذة أن أعظم قصص يحيى حقي هى أكثرها شرا وتكراراً : قصة "الغبارش

هذه بعض الموضوعات التى يتناولها إدوار الخراط فى كتاب "الحساسية الجديدة : مقالات فى الظاهرة القصصية" (دار الآداب ، بيروت ١٩٩٣) . وأريد هنا أن أغوص على الجذور ، هونا ، وأسأل : ما الأصول النقدية أو الافتراضات الكامنة وراء نقده التطبيقى ؟ ما تصوره للخبرة الأدبية والعملية النقدية ؟ وأخيراً : ما الذى يضيفه إلى لوحة المشهد النقدي المعاصر ؟

وراء كتابات الخراط النقدية يكمن إيمان عميق بأن الفن مغامرة جمالية ، وتقويم أخلاقى ، وأداة

وصراعات الأفكار وإرهاقات الجهاز العصبي التي تخلق فلسفات ومذاهب وسيمفونيات ولوحات وتماثيل وعلومًا وأدبًا. إنه لا يطمح إلى جمال صاف نقى لا تشوبه شائبة، وإنما هو على العكس يتسامح مع الشرح أو الصدع في بناء العمل، بل أكاد أقول: يرحب به، لأنه يجعله أكثر إنسانية. إنما الجمال الرمزي الصافي من شأن الألهة، ولسنا آلهة ولن نكون، لنا - على هذه الأرض الأملة القاتلة - جمال آخر: يدنو من الوفاء باعتبارات التكامل والتناظر والتناسب والتضداد الكلاسيكية، ولكنه لا يخلو من صدع ما في أحد الأركان، كدودة العدم التي تتخرب في قلب شجرة الوجود، ولكنها مع ذلك لا تقلل من جماله بل وخلوده بمعنى من المعاني. إذا كان الزوال قانون الوجود الذي لا يتغير، فإنه يهدو نوعاً من الدوام. وفي عالمه تلتشم الكينونة والصيرورة في عناق أبدى لا فكاك منه.

هذا عن تصور الخراط لفن الأدب، فماذا عن تصوره للعملية النقدية؟ أعلم هي أم فن أم خليط من الأمرين؟ إنه لا يطرح السؤال على هذه الصورة التبسيطية - هذه التبسيطات من شأن الأكاديميين، وهو لاصلة له بهم - وإنما يرى أن النقد إبداع مواز: بكلمات أمل دنقل بعد تصويرها إبداع يحاذي خطو الأديب. لا أمامه ولا خلفه. وهو لا ينكر، بطبيعة الحال، امتزاج العناصر الموضوعية

والذاتية في النقد. فهو يعرف - حتى حين يدافع في غير هذا الكتاب عن قصيدة النثر - أن للشعر تاريخاً وقوانين وقواعد منها ما يندرج في علمي النحو والصرف، أو عمود الشعر بعامة، وكما كان يقول الأقدمون. ولكنه مع احترامه للتقاليد الفنية الماضية لا يرى لها قداسة، فهي من صنع أناس مثلنا، يخطئون ويصيبون، اجتهدوا في إطار عصرهم ولكن اجتهداتهم لا تلزمنا وقد تغير العصر. وفي ممارسته النقدية مكان محفوظ، بل ملحوظ، للذوق الشخصي والاستجابة الفردية. وكيف يكون الأمر غير ذلك وهو - في إبداعه - الفرد المتشرد، بل الفذاعة الفذة؟ وتوجهه النقدي ينحو نحو احتمالات المستقبل وإمكاناته الباطنة، يفتدي من تراث النقد العربي، قديماً وحديثاً على السواء، ومن مذاهب النقد الانجليزي والفرنسي حتى البنيوية والتفكيكية، دون التزام بأي منها. ونقده يمتاز بالانضمار التي تتنازع بها قصصه: لا كليشيهات ولا استجابات محفوظة ولا أكاديمية مية ولا صحافة رخيصة. بل عقل نافذ يعمل بالتعاون مع حساسية مدبرة، ووجدان يقظ، وروح متوهجة. ومن وراء هذه كله أمانة عقلية يعز نظيرها، إنه لا يقول قط شيئاً لا يؤمن به، أو هو على الأقل يلزم الصمت حين يتعذر قول الحقيقة. ومن الصفحات المشرقة في تاريخه (راجع رده المضح على فاروق عيد القادر في مساجلة

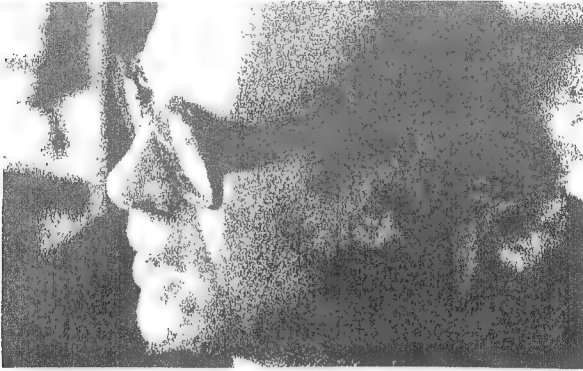
بينهما منذ سنوات) إنه لم يكتب حرفاً واحداً في الثناء على يوسف السباعي رغم توثق علاقته الوظيفية به سنين طويلة. وأنا شخصياً لا أرفض السباعي في بعض أعماله، كما لا أرفض أمين يوسف غراب الذي يزدريه الخراط ازدرأً مجحفاً، وذلك بتجاهله تجاهلاً تاماً. لو حمل عليه كان أمون. ولكني أحترم هذه الصلابة الخلقية التي تبدو نادرة في عالم تحكمه المصالح والتحيات والمجاملات. ما موقع الخراط من الحركة النقدية المعاصرة؟ لقد أصبحت مسعروفاً في الوسط الأدبي بتعميماتي الجارفة، وانتهى كثيرون إلى أني في الحقيقة ناقد انطباعي يفتقر إلى علمية المنهج، ويكثر من استخدام أفعال التفضيل. يمكنك أن ترجع إلى كتاباتي وستجدني أقول، دون تحفظ، إن محمد عناني أعظم مترجم من الانجليزية وإليها في يومنا هذا، وأن نهاد صليحة أعظم ناقدة درامية لدينا اليوم. وفي مقالة لي سبحتها بعد أن قدمتها للنشر في إحدى الصحف ذهبت إلى أن محمد آدم ربما كان أعظم شعراء السبعينيات. هذه كلها أحكام تؤخذ على، ولكني أتمسك بها جميعاً. وإذا كنت قد أثرت غضب قطاع لا يستهان به من الرأي العام الأدبي - مسجدين ومخالفين، رجالاً ونساءً - فمما لا أزيد الأمور ضغناً على إيالة وقد نفذ السهم، وقضى الأمر، وكان ما كان، سأضيف إنني تعميماً جديداً

إلى تعميماتي السابقة . عندي أن الضراط هو أعظم ممثل في النقد المصري لما يمكن أن نسمة نقد الورشة ، باعتبار ذلك متميزاً عن النقد الأكاديمي الجامعي من ناحية وعن النقد الصحفي السريع من ناحية أخرى . ناقد الورشة فنان ، وفنان كبير بحقه الخاص ، يتحدث عن فنانين آخرين . وعندما يتحدث الفنان عن حرفته يكتسب حديثه أهمية خاصة لا تتوفر في كلام النقاد المحترفين وعلمى الأدب . ذلك أن حديثه يجرى من الداخل ، إذا جاز القول ، ويقوم على استبصار عميق وحميم بأسرار حرفته ومشاكل الخلق الفني . حقاً إن الفنان قد يكون محدوداً بحدود ذاته وفنائه وبيئته واتجاهه الفني الخاص ، ولكن هذه العيوب جميعاً تعرض سبيل الناقد أيضاً مهما بلغ من شمول النظرة ، وكاثوليكية الذوق ، ورعاية الأفق . ويمتاز الفنان عن الناقد المحترف أيضاً بأنه يكون عادة أقرب إلى منابع التلقائية والإلهام ، وأبعد عن التنظير الصناعي والتبويب المرتب ، مما يمنح كلامه حسن الصدق ورنه الإخلاص ، وإدراك الأمور بعين داخلية مباشرة ليس فيه ميل الأكاديميين إلى التعقيد ولصق البطاقات . إنى أثق بكلام الضراط عن نجيب محفوظ أكثر مما أثق بكلام محمود أمين العالم . وكلامه عن الماضي أكثر مما أثق بعبد الحميد إبراهيم . وكلامه عن طه حسين أكثر مما أثق بصمدى السكوت . وكلامه عن محمود

البدوي أكثر مما أثق بغالى شكرى . وكلامه عن إدريس أكثر مما أثق بصبرى حافظ . وكلامه عن حافظ رجب أكثر مما أثق بسيد النساج . وكلامه عن إبراهيم أصلان أكثر مما أثق بهدى الصدة . وحكى هذا لايعنى انتقاداً من قدر هؤلاء النقاد والباحثين - لكل منهم مساهمته الضرورية - وإنما يعنى فقط أن الضراط يملك - إلى جانب عملهم وذوقهم وفكرهم - حساسة إضافية هي حساسة الفنان البدع الذى يعرف ما الذى يجرى على الصفحة ، بل بين السطور . على أن كلمة نقد الورشة في حالة الضراط تحتاج إلى إيضاح . إنه ليس ناقد ورشة بالمعنى الذى ينطبق ، مثلاً ، على المخرج والكاتب الأمريكى إيليا كازان حين يجلس إلى تنسى وليامز يناقشه في مسرحيته الجديدة ، وينظم معه حركة الممثلين ، ونوعية الأزياء ، وتلاعب الضوء والظل ، ودرجات الصوت ، ولحظات الكلام والصمت والموسيقى . ورشة الضراط تقنية وميتافيزيقية - إذا جاز القول - فى آن واحد . فهو رغم اهتمامه البالغ بكل تقنيات الكتابة وكل حرف بل كل علامة ترقيم - لايقنع بأقل من أن يتوصل بهذه الأمور إلى [عادة بناء رؤية الكاتب للناس والأشياء ، وموقفه من الأسئلة الكبرى والقضايا العريضة التى ظلت تههم - بل تههم - الإنسان منذ كان : الحب والحسرة والعدل الكونى . و وراء هذا كله ثقافة فلسفية عريضة - أن تنسى

للضراط أنه كان أول من وجهنى إلى التعمق في قراءة الفلسفة وعلم النفس وأنا في أواخر المرحلة الثانوية - تسعى إلى استكناه نظرة الكاتب إلى العالم ، وموقفه من الحمايت والمفارق ، العينية والمجرد ، المادى والروحى . هكذا نخرج من قراءته فى النهاية بغائلة مزدوجة : معرفة - وثق بتقنيات الكاتب وجمالياته ، وإدراك أعمق للبهرة الروحية الكامنة وراء هذه الأمور .

وحقا يدعى الضراط في موضع أو أكثر أنه ليس بناقد ، ولكننا لسنا مضطرين إلى حمل قوله هنا على محمل الجد . إنه ، جزئياً ، تواضع زائفة ، وجزئياً معرفة ناقصة بالنفس . وقد صدق د. هـ. لورنس حين قال : لاثق بالفنان ، وإنما ثق بالحكاية التى يرويها . ولكن تبرؤه من النقد - قبل ذلك كله - آلية دفاعية تتبع من تقديره لمسؤولية النقد وكونه يحتاج إلى تفرغ كامل - أو شبه كامل - ولايجوز أن يكون مجرد نشاط فرعى على هامش الإبداع . آلية ترمى في آن واحد إلى التذلل من بعض - وليس كل - تبعات النقد المحترف ورد سهام النقاد المحترفين ، وإلى تكريس صورة ذاته كما يجب أن يراها : قاص أولاً ، ثم ناقد أو مترجم أو غير ذلك في المحل الثانى . ولكنى - كما ساوضح في ختام مقالى - سحاول أن أعيد النظر في هذا الترتيب الهرمى ساعياً إلى إعادة ترتيب الأولويات في نسق جديد .



يورها مرقمة كما يلي :

في النقطة الحرجة التي يتفتق فيها الفسق انطلقت أنقب عن بوارك والاسكندرية في عنقي .
حدقت إلى وأحدقت بي العيون الرحيمة وحفيف أجنحة الطيور الصخرية . تدق جدران قلبي التي ضربت نطاقاً حول سماء بيضاء لا أفق لها ، شفافيتها عميقة البياض محسارية ، جفت عنها آماد من البحار العتيقة .

الشاروني يكتب نقداً تحليلياً كما ينبغي أن يكون النقد - على الأقل كما يفهمه قارئ محافظ مثلي تربى ذوقه على إليوت ورتشاردن وليفييز ومدرسة النقد الجديد الأنجلو أمريكية - أما الخراط فيكتب قصيدة نشر كنتك التي كتبها ولتر باتر عن لوحة المونا ليزا .
ولذا استثنينا تقسيمه - الذي

أولاً من حيث الحجم لاتتعدى الحكاية في المتوسط أربع صفحات وهو حجم قصير نسبياً .
ثانياً الاهتمام بالصواوث الخارجية وعدم إعطاء كبير عناية للشخصيات والتحليل الداخلي .
ثالثاً وجود مغزى تدور حوله النادرة إما في شكل نقد أو سخرية من وضع ما وإما في شكل عظة أخلاقية .

رابعاً اختتام معظم الحكايات بلغته ذكية غالباً ما تبعث على ابتسامة يشوبها شيء من إشقاق .
ثم انظر إلى قول الخراط عن المصور عدلي رزق الله - وهو واحد من نقطي العمياء ، إذ لم أتمكن من أن أرى في لوحاته ما يراه معجبهه ، أو على الأقل ليس بنفس الدرجة .
يقول الخراط :

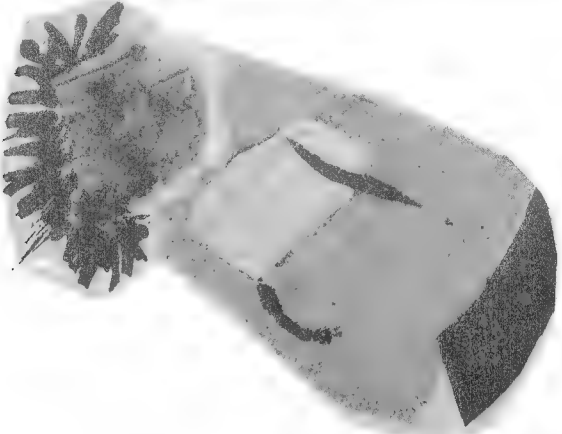
يديهي أن الخراط ناقد الورشة الوحيد لدينا ، فهناك آخرون أقربهم إلى أفقه العقلي والوجداني يوسف الشاروني . إن أوجه التشابه بين الرجلين واضحة : كلامهما من وراء الصساسية الجديدة منذ الأربعينيات ، قاصان كبيران بكل المقاييس ، مثقفان مثلاً - بدرجات متفاوتة - كافة القوى الفكرية التي صنعت عصرنا : دوستوفسكي ونييتشه وكيركجارد وفرويد وماركس وفريزر وبنشتاين وإليوت وسارتر ورسل . ولكن الطرق تتشعب بهما بعد ذلك - مزاجياً إن لم يكن فكرياً .
الشاروني في نقده أقرب إلى التحليل بينما الخراط أقرب إلى التركيب . حين يكتب الشاروني مثلاً عن حكايات صبرى موسى (١٩٦٣) نجده يقارنها بالنافذة بعناها القديم من عدة جوانب

أصبح الآن من الكلاسيكات - لتيارات الحساسية الجديدة إلى خمسة تيارات أساسية ، فإن الخراط لا يميل عادة إلى مثل هذه التقسيمات المرتبة التي نجدها عند الشارونى . إنه يلوح أشبه بطفل عابث يلهو بساعة أو منبه ويفككها أجزاءً ، أو مُشترَح لا يخلو من ساذجة يرضع أجزاء الجثة على المائدة ، ويقطعها إرباً إرباً ، يقتل كى يُشترَح ، ولكنه - وهنا ممكن العجب - يتمكن فى نهاية المقال أو الحديث من إعادة تركيب الساعة بنفس دقتها السابقة ، أو يزيد ، ولاتليث جثة العمل مثل لعازن القائم من الأصوات - أن تبسعث فيها الحياة بين يديه فتشتت الأطراف والجذع ويعود الرأس إلى العنق ، وينهض على قدميه كأنه سويّاً كما كان قبل عملية الشق أو الخنق أو الظعن النقدي . نشر الشارونى شفاف Transparent أو على الأقل شفيف TranslUcent يومئذ إلى ما وراءه . أما نشر الخراط فمعتم كامد Opaque يوجهه النظر إلى ذاته . فى الشارونى وضوح ناصع ، وفى الخراط كثافة ثقيلة . وأنا شخصياً أفضل وضوح الشارونى الديكارنى على شطحات الخراط الأقربب إلى جموح سريرية ، وإن لم تكن سيرالية بالضبط ، ولكن ذلك لا يجعله أقل قيمة ، إنها مسألة اختلاف فى المنهج لافى عمق الاستبصار . فى هذه الشطحات دائماً نواة صلبة من الصدق ، بل إن فيها دقة تحليلية فائقة ولكنها

تستخفى وراء ولع الناقد بأشكال الحروف وجرسها . وماذا يكون الناقد - الفنان إن لم يكن عاشقاً للغة ، خالصاً وسيداً لها فى آن واحد ، يدنو منها ويحيد ، يطمح إلى التخلص من جانبيها الأرضية ولكنه يظل دائماً مشدوداً إلى مداره فى إطار نظامها الصارم ؟ إنها حرية خاصة فى إطار جبرية عامة . كم فى نقد الخراط من استبصارات : إبرازه الجانب اللارومىنتى ، بل المضهاد للرومانتيكية ، فى فكر المازنى وفنه . وصفه موهبة إدريس بالوحشية . نفبه صفة السيرالية عن محمد حناظ رجب وإن قال الظاهر بالعكس . تفرقه بين معنى العبث عند بهاء طاهر ومعناه عند كافكا أو كامي . استخدمه البصير لأقيسة الموسيقى حين يعلق - مهما يكن التعليق وجيزاً وعابراً - على التقابل الكونتر بنطى فى قصص إبراهيم أصلان ومحمود الوردانى ، أو التركيب السيمفونى لرواية عبده جبير "تحريك القلب" . قوله بأن بهاء طاهر قاص مسرحى ، قوام كتلة النص عنده هو الحوار . هذه كلها اكتشافات Trou vailes أصيلة ، ثمرة لكاء نقدي عال وحساسية فنية رقيقة ، وبعضها ينتقض على الرأى النقدي الشائع ويسوى به الأرض . كم من مرة سمعنا أن المازنى - وشعره الديوان بعامه - رومانسى ! إنه رأى أن نفستنا نلتقى به فى تلك الأطروحات الطويلة المملة - ثمرة إسهال فكرى لاعلاج له فيما يبدو

- التى تخرج من أقسام اللغة العربية ودار العلوم فى جامعاتنا ، وفى تواريخ الأدب البليدة وكتب النقد التى يخرجها أساتذة هذه الأقسام وباحثوها . ولكن ما هو ذا الخراط يعمل معوله فى هذا الرأى النقدي المقرر ، فيدعونا على الأقل إلى إعادة النظر فيه ، واستكشاف احتمالات بدائل مفارقة ، ومعجمه اللفظى النقدي - الذى بُعث أو رُجح له - قد غدا الآن ضالوفاً : الحساسية الجديدة . الحداثية .

"الكتابة عبر النوعية . منطقة ما بين الذات . القصة - القصيدة . فضلاً عن ترجماته الحرفية الديمية عن قصد ، كان يترجم (فى تقديره لعدد "الكرمل" عن الأدب المصرى العاصى) كلمة re pro- cessing إلى "إعادة تمهين" . وآخر ابتكاراته كلمة "ذاثقة" التى سرعان ما انتشرت انتشار النار فى الهشيم وتلقفها منه - كلاعب كرة بارع - حلمى سالم ، وأوجد ريان ، ورفعت سلام ، وفريد أبو سعدة ، وعبد المنعم رمضان ، وأحمد الشهاوى ، ومأجد يوسف (أعظم شعراء العامية المعاصرين ، فى رأى ، منذ رحيل صلاح جاهين) ، وعبد الله السطى وغيرهم من الـ enfants terribles . ولو أنهم فى الواقع - أو أغلبهم - لم يعدوا فى زهرة الشباب ، ليس أسوأ من أن يكون للمرء مريدون ، ولا يملك مراقب مثلى لهذا المشهد الأسيف إلا أن يترنم بقول المتبنى بعد تصويره: أفى كل يوم تحت



أسجل بعد ذلك عدداً من الملاحظات على نقده: مقالة "التورية والأنماط الرئيسية في عالم نجيب محفوظ" إعادة كتابة في ١٩٨٩ لمقالته التي نشرت في مجلة "المجلة القاهرية" في ١٩٦٣ تحت عنوان "عالم نجيب محفوظ". وأضع موضع السؤال حق الكاتب في أن يفسر من مقالة سابقة له مهما يكن فكره أو تغييره قد تغير بعد أكثر من ربع قرن. إن العمل بمجرد نشره يصبح ملكاً للقارئ ولجمهوره الأدبي تلك العبارة المفخمة التي أولع بها، مهما يكن من تجريدها - ولا يجوز لصاحبه أن يغير فيه بالتعديل والتحسين بأكثر مما يجوز للأب أو الأم أن

قسوة الحب المشفق) يقلب عليها الأسلوب التحديثي، وتقوم - كما هو واضح - على تفريغ لأحداث في البرنامج الثاني أو في ندوات عن هؤلاء الكتاب. لكني أعود فأقول: إن كل شيء يكتبه الخراط جدير بالحفظ، حتى نكاته التي أحياناً ما تكون سمة، فعندئذ أنه - وإن ملك أعنة فكاهة لاذعة كإوية حامضة أقرب إلى السخر القاسي - لا يملك أبداً حس الفكاهة الرضية الأنيسة. إنه، بمعنى من المعاني، قاس وناقد ثقيل الظل، تقصد النفس وطأة، ولكن علينا - نحن المؤمنين بيقينته - أن نتقبله بخيره وشره.

صهبنى نويقد.. ولكن لا يلومن الخراط إلا نفسه. محتويات الكتاب - كما هو طبيعي في هذا النوع من الكتب - الذي يقوم على تجميع مقالات متفرقة - متفاوتة القيمة وإن كانت جميعاً جديرة بأن تصف للأجيال القادمة.

المقالة الافتتاحية، مثلاً، "استجلاء لأفق الحساسية الجديدة"، بحث ضافو مستوفي لأركان وإن دعاها صاحبها تأملات، بينما المقالات عن علاء الديب، ومحمود الورداني، وربيح الصبروت (الذي يقسو عليه الخراط

يغيرا من طول قائمة مولودهما -
بعده على سرير پروكرا ستين - أو
من لون عينييه، وإن كانا هما من
أنجباه. لا شجاعة، بطبيعة الحال،
في أن من حق الكاتب، بل من
الطبيعي، أن يعدل مضمون كلامه
أو نعمته، ولكن كان على الخراط
في هذه الحالة أن يعيد نشر المقالة
الأصلية كما هي، ثم يذللها بملحق
مؤرخ في ١٩٨٩ يضيف فيه ما
يريد، أو حتى يتكرر لما قاله من قبل
ويحوه محوًا. بأي حق يستريح
الخراط لنفسه أن يغير في تلك
المقالة التي مازالت، بعد أكثر من
ثلاثين سنة، من علامات الطريق
البارزة في نقد محفوظ، شأنها في
ذلك شأن ذلك الكتاب الرائع
للدكتور محمود الربيعي "قراءة
الرواية" بأي حق يستريح شفيق
مقار- ذلك القاص المصري الكبير
في منفا الاختياري بلندن- لنفسه
أن يعيد كتابة قصصه الأولى
الرائعة؟ إن المطبعة - تلك الكوكبة
الجوتنبرجية ذات السديم المروع -
ملاك حساب راصد لا يسقط من.
غرباله شيء، ولا يعرف وساطة أو
يقبل رشوة. وكل كلمة يخطها
الكاتب بقلمه إنما هي شرك
منسوب يسير بقلمه نحوه
مختار، فليحذر الكاتب.

مقالة آخر أيام العميد تعانى-
في تصويري- من زيف أساسي في
الشفعة برنت في النهاية إلى زيف
أساسي في الشعور، يطالع القارئ
منذ السطور الأولى. يقول: "ليس
بالشئ اليسير أن يتحدث المرء عن

كتاب العميد الشيخ الجليل الدكتور
طه حسين، وأي كتاب؟ الجزء الثالث
من الرائعة الذائعة الصيت الأيام ..
أ هذه النعمة التوقيرية غريبة عن
الخراط، ولعله اضطر إليها
اضطراراً إذ وجد نفسه متحدثاً
في مناسبة رسمية بدار الأوبرا
يغلب عليها التوقير وذكر محاسن
الراجلين، أو لعلها- عن وعي منه
أو غير وعي - آلية دفاعية يقاوم
بها افتقاره الحقيقي إلى التوقير.
فالخراط لا يوقر أحداً، لاطه حسين
ولا العقاد ولا إندريس وإن كان
يحترم منجزاتهم. وفرق بين التوقير
والاحترام. ويزداد الزيف انضاحاً
حين يكتب: "إن غذوبة النثر عند طه
حسين هنا ترقى.. إلى الشعر
الحق الأصيل" هذه كليشيهات رثة
لا تليق بالخراط. لقد سئمتنا هذا
النوع من الأحاديث عن رفاة النثر
الذي يرقى إلى سماوات الشعر.
ولست أبرئ نفسي من الوقوع في
مثل هذا الكليشيه مرة أو مرات. إن
البلى عامة، والكليشيه - بطبيعته،
بل بحكم تعريفه- معد، ولكن عند
من تلتصق الصفحة إن مريض من
كان يجسم به أن يكون آسى
العليل؟.

أعود إلى السؤال الذي بدأت به
مقالتي: ما الذي يضيفه الخراط إلى
لوحة المشهد النقدي المعاصر؟
عندى- وإن غضب الخراط، فما
يعيننى سحق الأبناء أو رضاهم
ولما يعيننى أن أقول ما أظنه
حقاً- إنه ناقد أعظم منه قاصاً،
على جلال مشروعه الإبداعي،

وكونه- في رأى أهم قاص مصري
بعد نجيب محفوظ- ومن العجيب
أن يتأخر في إصدار كتابه النقدي
الأول حتى هذه اللحظة وقد جاوز
السابعة والستين، ولكن لاختوف
على تراثه النقدي من الدثور فهو
قادم في الطريق كمسيل جارف
لارادله، أو كجائحة طبيعية من قبيل
الزلازل والفيزضانات والبراكين،
وكانما ينتقم لصمته النقدي
الطويل. في شهر إبريل الماضي
صدر له عن الهيئة العامة لقصور
الثقافة (وكان مفروضاً أن يصدر
في فبراير) كتاب عنوانه: "من
الصمت إلى التصرّد: دراسات
ومحاورات في الأدب العالي". ثم
ظهر له كتابان: "الكتابة عسر
التوعية: دراسة". و"ما وراء الواقع"،
مقالات في الظاهرة اللاواعية"
وهناك - صدق أو لا تصدق -
إحدى عشرة دراسة معدة للنشر
إن قليلاً أو كثيراً: مهاجمة
المستحيل (سيرة ذاتية للكتابة) /
سلامع من قصص الشمانيات
ومخستارات/ أضواء على
الحساسية الجديدة/ عصيان
العلم: مخترعات ودراسات في
الشعر / لمحات عن شعراء الحداثة
في مصر / مقالات في الواقعية
والحداثة / انشودة للكتابة (رحم
الله اناشيد يحيي حقاً للبساطة ا)
/ في الفن التشكيلي: مقالات
ودراسات / المسرح والأسطورة:
دراسات في الأسطورة على المسرح
/ فجر المسرح: دراسات في
بدايات الظاهرة المسرحية
التراجيديات اليونانية: دراسات.

دعنى أذكر بعض محتويات هذه الكتب لترى مدى اتساع الرقعة التى يتحرك فيها هذا الناقد : فى كتاب " من الصمت إلى التمرد " دراسات عن أندريه مورويا ، وميخائيل شولخوف ، وهنرى دى مونترلان ، ويوريس باسترنك ، وليم جولدنغ ، وأدب الصمت ، والمأساة والوضع الإنسانى ، وأدب التمرد ، وإرنست همنجواى ، والكلاسيكية الجديدة ، ولانجتون هيوز وأحلام الفد ، وأليكس لاجوما وأرض الحجر ، وچان جرينيه من اللامبالاة إلى الاختيار ، ومارجريت ديرا وأغنية الهند ، والبير كامى من البحث إلى الالتزام ، والجنس والمطلق عند جورج باتاي ، وميجيل أنجيل استورياس ، والأدب والثورة عند مولود معمري ، والسيربالية فى القصة والرواية . (فات أن يهضم فى الكتاب ترجمته لمقالة مالك حداد السماة " الأصفار تدور فى حلقة مفرغة " وكانت قد نشرت فى مجلة " المجلة " عدد فبراير ١٩٦٤) .

أو انظر إلى كتابه المسمى " ما وراء الواقع " إنه مكمسون على قسمين : الأول يتحدث عن السيربالية فى ما وراء الواقع ، والتخاطيل فى فن القصص والعيش والالتزام . والثانى عن يحيى الطاهر عبد الله ، وأوراق زمره أيوب بسدر الديب ، ذلك المشتق الكبير الذى لم أشك قط من أن أحب إبداعه - وفلاخ وجوه لغالب هلسا ، وفانتازيا الموت عند إبراهيم

لإحريرى ، وسؤال الهوية النسوية عند هاديا سعيد ، وتوهمات خيرى عبيد الجواد ، وتعريه الحلم عند إبراهيم عيسى ، والظواهر الحدائية فى القصة الغربى . ولايدرى أحد ماذا فى جعبة الخراط الناقد بعد هذا كله : فهو الآن ، وقد هجر العمل الوظيفى ، متفرغ للقراءة والكتابة وسماع الموسيقى الكلاسيكية . والفراغ - كما - لاجاجة بى إلى أن أنكركم - بمفسدة للمرء أى مفسدة .

لأننا بحاجة إلى تاريخ للنقد الألبى فى مصر ، خريطة ترسم على أسس مقايير لما هو شائع الآن . وفى هذا التاريخ الجديد سيحتل الخراط والشارونى مكانه مركزية إلى جانب قلة من النقاد الرواد وعدد من النقاد الأكاديميين وغير الأكاديميين ، الراسخين وروض أصوات جديدة متميزة . إننا بحاجة إلى كتاب يكتب بصراحة ليفيزية ، لاتعترف إمساكاً للدها من الوسط ولأجبر الضواطر (على طريقة المستجابية) ولأربتا على الإكتاف . وإنما تقتصر على الأسماء الأساسية فحسب ، ويُسقط من اعتبارها كل ما هو متوسط القيمة أو متفكر إلى الامتياز ، وتنفى كتيبة كاملة من إستاذة الجامعة الرصناة أو المترصنين - باطروحاتهم العلمية الجسيمة - إلى منطقة المظهر بين النعيم والحجيم لأنهم كتبوا نقداً فتراثاً لا هو بالمار ولا بالبارد . إنهم - بتعبير دانتى - أولئك الذين لم

يصنعوا فى حياتهم شراً كثيراً ولاخيراً كثيراً وإنما استحقوا أن يُنفوا إلى منطقة الحبس أو اليمبو . وإنه لخير على سبيل المفارقة - كما يقول إليوت - أن يصنع المرء شراً من ألا يصنع شيئاً ، فنحن على الأقل بالشّر نؤكد بشريتنا . سوف يستبعد من هذا التاريخ أيضاً كثير من الأسماء اللامعة التى نراها ونسمعها على منصات الندوات ، وشاشات التلفزيون ، وموجات الإذاعة ، وأعمدة الصحف وقاعات المؤتمرات (من يذكر جلال العشرى اليوم ؟) ، وسيكون مكانهم لكل وجيزاً ، تعوزه العزة ، فى ملحقات الكتاب أو هوامشه . ولن تجد فى هذا التاريخ ذكراً ، ولا حتى فى ثبت أسماء الأعلام والموضوعات فى الفتام ، وفلان وفلان ممن لا أسميهم ولكنى أتذكر لخيال القارئ أن يملأ الفراغ بأسمائهم - على ضوء مايعرف من مواقيف النقدية وكتاباتى . أتلى لو امتد بى العمر ، وساعتنى الصحة ، حتى أكتب مثل هذا التاريخ ؟ أو على الأقل فصولاً منه أدع لغيرى أن يتمها . ولكن - اسمحو لى هنا أن استعير لفظه حسين فى ختام كتابيه " أدب " والمذهون فى الأرض - هل تسمع ظروف الحياة الأدبية المصرية اليوم بإذاعة مثل هذا الكتاب ؟ سؤال ألقيه على نفسى حين أصبح ، وألقيه على نفسى حين أمسى ، وأضرب إلى الله بين ذلك أن يجنبنى اليأس ويعصمنى من القنوط فإنه لا يئاس من روح الله إلا القوم الكافرون .

انعكاس النمط الاقتصادي "الزمن مال" على الأنساق الاست تجارية في اللغة

أشرف شهاب

"كان للعرب كلام على معان، فإذا تبدلت تلك المعاني لم تتكلم بذلك الكلام، فمن ذلك قول الناس اليوم: ساق إليها صداقيها، وإنما كان هذا يقال حين كان الصداق إبلاً وغنماً. ومن ذلك قول الناس اليوم: قد بنى فلان البارحة على أهله، وإنما كان هذا القول لمن يضرب على أهله في تلك الليلة قبة وخيمة، ذلك هو بناؤه..

(الأصمعي) ١

إن شيوع أنماط اقتصادية وقيم مادية بعينها في عصرها، يعكس بجلاء نفسه على لغة البشر في تلك الفترة. واللغة دائماً تؤثر وتتأثر، وهي في سبيل استمرارها تطور من نفسها، لتكون ملبية دائماً لما يحتاجه الناس من ألفاظ وتعابير في في نهايتها أنساق بلاغية، قد يستدعيها المتحدث من تراثه اللغوي، أو يستولدها من اللغة، لكي تعبر عن فكرة جديدة. هذه الفكرة هي في نهاية الأمر، نتيجة لتغير ظروف الحياة، والقيم والمفاهيم، التي تتزامن مع الوضع الاقتصادي الجديد. وليس شرطاً لذلك حدوث هذا التشكيل الجديد في اللغة في وقت قصير، لكنه -

وقال الرب هو ذا شعب واحد ولسان واحد جميعهم وهذا ابتداء وهم بالعمل. والآن لا يمتنع عليهم كل ما ينوون أن يعملوه. هلم ننزل ونبلبل هناك لسانهم حتى لا يسمع بعضهم لسان بعض فبددهم الرب من هناك على وجه كل الأرض. فكفوا عن بنيان المدينة لذلك دعى اسمها بابل. لأن الرب هناك بلبل لسان كل الأرض. ومن هناك بددهم الرب على وجه كل الأرض.

العهد القديم - تكوين ١١ (٩:٦)

تسلط الجدالات التي تدور بيننا أساليب معينة، ومحدودة في أغلبها. مما يعني أن هناك مفردات يتم تداولها بصورة طبيعية، وتلقائية، أو هي تبدلنا كذلك. ولما كانت اللغة دائماً متغيرة، لافى حد ذاتها ولكن من خلال الأنساق المضادة إليها والتي يتم تداولها بكثرة في وقت ما، ويتم تجاهلها في وقت آخر. إن هناك وبعبارة أخرى، أنساق بلاغية يتم - استدعاؤها أو خلقها في وقت معين. والذي يحدد ذلك - في أغلب الأحوال - هي تلك الإحالة التي تعيها أنماط اقتصادية أو بيئية معينة إلى المتكلم.

بالتأكيد - أمر لابد من حدوثه، دائماً، وعلى مراحل.

إن اللغة - في رأيي - عبارة عن حاجة، والحاجة يجب أن تلبى رغبة، ولما كانت إرادتنا في التعبير عن فكرة ما، هي رغبة، فإن هذه الرغبة، تنقلنا إلى تصورات يتم تركيبها، وتنسيقها بلاغياً، لتصبح بعد ذلك جزءاً من اللغة.

إن حقل اللغة الواسع، هو في الواقع عالم معقد، وغاية متشابكة، تغتلى بالأنماط البلاغية، من الاستعارة إلى الجناس، ومن السجع إلى التشبيه، وما إلى ذلك. ولما كانت الألفاظ والعبارات اللغوية هي عبارة عن ألفاظ مجردة، فإنها تكتسب قيمتها، ومكانتها في أذهاننا من خلال ما توحيه لنا، عن طريق ارتباطها بموجودات تنفصل عن اللغة في جوهرها ولكنها تشترك معها ظاهرياً. إن لفظة مثل "شجرة" قد لاتعني في حد ذاتها شيئاً ما، ولكنها تكتسب موقعها في مخيلتنا، وأذهاننا فقط، لأنها تحيلنا إلى شيء ما، له ماهية خاصة في العالم الموضوعي، ونعلمه جميعاً اتفاقاً.

إن الألفاظ كثيرة، هي بمجملها اللغة تضافى على نفسها قيماً دلالية ونفسية، من خلال إحالتنا إلى التصورات التي ارتبطت بها في أذهاننا، نتيجة لتراكمات زمنية وقيمية، ولذلك فإنه من الصعب أن نحدد بدقة، لماذا ارتبطت لفظة أرض بالتصور القائم عن هذه الكلمة في أذهاننا. وإن كان عالم اللغة

السويسري دي. سوسير، قد قال باعتباطية الدلالة، فإن المرء لا يمكن أن يتفق مع منطق الدلالة الاعتيادية.

وقد ذهب عالم اللغة التشيكي رويتهسكي حين نادى بمفهومه الخاص حول نظام التعارضات الصوتية إلى نتيجة مؤداها، كما لخصتها الأستاذة أمينة رشيد ويترتب على هذا القول أن نظام الأصوات في اللغة لا يخضع للاعتباطية، بل يخضع لضرورة ما، ومن ثم يصح تعريف سوسير للعلامة اللغوية على أنها ذات طبيعة اعتباطية تعريفاً يجب ألا يؤخذ على إطلاقه (١).

استطاع رويتهسكي أن يؤسس نظامه للتعارضات الصوتية من جانب واحد فقط. وقد أخذ أرسطو بجانب آخر حين عبر عن مفهومه للعلاقة بين الأشياء والألفاظ بقوله :

"إن الأصوات التي يخرجها الإنسان رموزاً لحالات نفسية، والألفاظ المكتوبة هي رموز للألفاظ التي ينتجها الصوت.

وكما أن الكتابة ليست واحدة عند البشر أجمعين فكذلك الألفاظ ليست واحدة في الأخرى، ولكن حالات النفس التي تعبر عنها هذه العلامات المباشرة متطابقة عند الجميع، كما تكون الأشياء التي تمثلها هذه الحالات أيضاً متطابقة" (٢). ولكن مجال بحثنا هنا يلمزنا أن نبتعد قليلاً عن مجمل الأراء السابقة، وعن التعرض لأوجه الخلاف والشبه بين رؤى العلماء والفلاسفة للغة وتفسيراتها لتأويلها.

إن الإنسان العادي الذي يستخدم أبسط الأنماط البلاغية، لا يدرك في أغلب الأحيان أنه يقوم بعملية يعجز عن إدراك حقيقتها جمع من فلاسفة وعلماء اللغة. وهذا ما يدفعنا إلى التساؤل: لماذا نحيل تصوراتنا دائماً إلى موجودات العالم من حولنا؟ وبمعنى آخر، لماذا نقول عن فتاة إنها رقيقة وجميلة كوردة؟ أو أن س من الناس عبقلة (زى) الكمبيوتر. لماذا نحيل تصوراتنا عن الداخل إلى تصورات عن الخارج؟ ولماذا لانفعل العكس؟

يضطر المتكلم دائماً - وحتى بدون وعى متعمد - إلى استعمال أنساق بلاغية وتصورات وتشبيهات. وهو يفعل ذلك حتى لو كان أقل الناس خيالاً. إن اللغة تكتسب أهميتها من زاوية أخرى، هي سحريتها، وهي بذلك تساوى بين الناس اللغة في حد ذاتها بلا إرادة. ولكن التباين الشديد بين س أو ص من الناس يرجع إلى كيفية ومدى استفادتهم من تلك اللغة. وهي في ذلك مثل ورقة بيضاء يستخدمها أحدهم لكي يتسلى بالشخبط عليها، بينما يكتب عليها الآخر أشد فلسفات العالم تعقيداً هناك بالطبع فروق أخرى، تحكمها الظروف والفروق الشخصية، ومتغيرات المجتمع وهي نفسها تلك العوامل التي تجعل لكل إنسان قاموسه اللغوي الخاص الذي ينفرد به.

إن عالم اللغة ليس عالماً منفصلاً. كما أنه وفي آن معاً

قائم بذاته ويعتمد على الآخر الموجود في العالم الموضوعي. وتكتسب بعض المفردات أهميتها في ذهننا عندما تكون مدلولاتها ذات قيمة في حياتنا، ولذلك نتوت بعض المفردات، لأن استخدامها قد قل، وتولدت كلمات أخرى، لتمنع للغة استمراريتها. لماذا تكون كلمة مال مهمة في عصرنا؟ هل لأنها تعني ذلك الشيء الذي لا يمكننا أن نبيع أو نشترى شيئاً بدونه!! أضف إلى ذلك، الاستثمار الواسع لهذه الكلمة فلا يمر يوم دون أن نستخدم هذه الكلمة أو المفردات المتعلقة بها، الدائرة في فلكها مئات المرات، ولماذا، وحتى قبل أن يدرك الطفل استخدام وتعلم اللغة، يدرك أن يمد يديه، ويفرح، عندما نعطيه مبلغاً من المال، ليذهب إلى البائع، مشيراً إلى شيء يحبه، ولا يعرف اسمه؟ إن ذلك الطفل هو نفسه الذي يهيجز عن أن يعد لك أيام الأسبوع، لماذا يعني له الوقت شيئاً، بينما يعني المال شيئاً مهما بالنسبة له، إن هاهنا حاجة وإدراك، ونزعته قد لا تكون واضحة، للتملك.

مما علاقة هذا إذن بالأنماط الاقتصادية؟

تسود المجتمعات البشرية في حقبات مختلفة أنماط اقتصادية مختلفة، فتنهار أنماط معينة، لتحل محلها أنماط أخرى. فمن الاقتصاد القائم على الزراعة، إلى الاقتصاد القائم على الصيد، ثم تنهار هذه لتحل محلها

أنماط اقتصادية قائمة على القناة، فالإقطاع، وصولاً إلى الاقتصاد البورجوازي فالرأسمالي. وفي كل مرة، يأتي الاقتصاد بانعكاساته على البنى الفوقية، فيؤثر في الأدب والفن واللغة، وما إلى ذلك. وبينما كان المجتمع المشاعي البدائي يعلى من قيمة المجموع، انتهى الأمر إلى الاقتصاد البرجوازي، فالرأسمالي الذين يعليان من قيمة وشأن الفرد.

وهذا يسره تاريخ الأفكار على أن الإنتاج الفكري يتبدل ويتحور مع تبدل الإنتاج المادي وتصوره؟ فالأفكار والأراء السائدة في عهد من العهود لم تكن سوى أفكار الطبقة السائدة وأرائها. (١)

ماركس، أنجلس
إن الأمر ليعيننا، من نفس الزاوية التي نظر إليها ماركس وأنجلس، وإذا نظرنا للأمر من خلال ثقافتنا العربية فسندجد أمثلة واضحة على أنماط اقتصادية مختلفة وحتى في زمن واحد مع اختلاف البيئات والثقافات

قد تختلف اللغات والأصل واحد، وقد تتفق والأصل مختلف. ومن دخل أوائل خراسان وأواخرها وأوائل الجبال وأواخرها، علم أن اللغات قد تختلف لإختلاف طبيائع البلدان والأصل واحد. (٢)

الجاحظ
لقد تواترت متابعة عدة أنماط من المجتمعات، كان لكل نمط منها ما يميزه. ففي مجتمع

القبيلة الذي كانت تسود فيه اقتصاديات قائمة على الرعي والحروب والترحال بحثاً عن الماء والكلاً، أعطيت منزلة هامة لقيم الفروسية والكرم، وكانت القيمة تتركز في الفارس، الحصان، السيف والشجاعة. فتبنى الشعراء بهذه القيم، وفي مجتمع آخر يقوم على الرقابة والفني، وإطمان الناس فيه إلى توافر احتياجاتهم، في عصر يخاطب هارون الرشيد فيه السحابة قائلاً "أمطرني أني شئت فسيأتيني خراجك، اتجهت اللغة إلى أن تصبح أكثر رقة، ووصف الشعراء الطبيعة، وتغنوا بالخمير والنساء والفلمان، وظهرت أساق جديدة من اللغة تخطف كثيراً عنها في العصور التي سبقت والعصور التي تلت - سالفلة ليست انعكاساً للبيئة فقط، ولكنها في الأساس انعكاس لاقتصاديات قائمة.

وفي أوروبا، انعكست قيم الثورة البورجوازية ليس فقط على اللغة في نسقيتها، بل امتد ذلك حتى طال عناوين روايات وأعمال أدبية. فرأينا، أوليفر توليست، دويت الصغير، دافيد كوبر فيلد، وغيرهما. وهذا يعكس اتجاه النزعات التي تعلى من قيمة الفرد.

إن الاقتصاد يعكس أثره على اللغة وعلى آدابها. إنه يصيغها بصيغته، ويضفي عليها من سماته الكثير. وإذا كان ذلك

صحيحاً فإنه يمكن القول ، بأن ما يمتلك قيمة اقتصادية في عهد ما ، يمتلك في نفس الآن قيمة لغوية ، ليس من حيث كينونته مجردة ، ولكن بفضل ذلك الإسقاط الذي تسقطه القيم الاقتصادية عليه (أى على الالفاظ). وبالتالي تكتسب بعض الالفاظ قيمتها من خلال هذه العلاقة. إن الاقتصاد يطغى بعلاقاته ويقسمه على اللغة فتكتسب الكلمات المهمة في عملياته قيمة لغوية ، فتصبح مهمة تستحق أن تكون نموذجاً يستشهد به ويقاس عليه. ماذا يفعل الاقتصاد في اللغة؟ إنه يضع في بؤرة الاهتمام تلك الالفاظ المهمة في عملياته ، وفي عصرنا هذا تصبح مهمة كلمات مثل نقود ، ذهب ، بتروول ، شيكات ، وتصطبغ العلاقات الاجتماعية بصبغة اقتصادية. ولما كان الاقتصاد السائد ، يقوم في الأساس على نزعة التملك ، فإن هذا قد انعكس بدوره على العلاقات حتى في داخل العائلة الواحدة ، وبالنظر إلى تطور المجتمعات ومقارنة أسلوب ، نجد أنه في هذا الأخير:

ربما تكون أكبر متعة هي امتلاك الأشخاص ، لا امتلاك الأشياء المادية. ففي المجتمعات الأبوية يمكن لأتدس الرجال في أفقر الطبقات أن يكون ذا ملكية ، وذلك في علاقته بزوجته وأطفاله وحيواناته ، حيث يمكن أن يشعر أنه السيد بلا منازع ، وهكذا ، في المجتمع الأبوي ، وبالنسبة للرجل ، على الأقل ، يكون إنجاب الأطفال هو الوسيلة الوحيدة

لامتلاك كائنات بشرية دون حاجة إلى العمل والكدح اللازمين لامتلاك الأشياء ، ودون حاجة لاستثمار إلا أقل القليل من رأس المال. وإذا أخذنا في الاعتبار أن عبء الحمل والولادة يقع بكامله على كاهل النساء يصعب لامجال لإنكار أن إنتاج الأطفال في المجتمعات الأبوية ليس إلا عملية استغلال لفظ للنساء ، ولكن للنساء بدورهن ، شكلهن الخاص من الملكية ، وذلك هو ملكية الأطفال الصغار. وهكذا تتكون الدائرة الضيقة (المغلقة) التي لاتنتهي: الرجل يستغل امراته ، وهي تستغل الأطفال الصغار ، والذكور البالغون سرعان ما ينضمون للرجال في استغلال النساء ، وهكذا (١) وأني أضيف إلى ذلك ما كان يحدث حتى وقت قريب - وما زال يحدث في بعض المجتمعات - وكيف كان قانون الندرة يتحكم في علاقات الآباء بالأبناء ، وكذلك قانون العرض والطلب ، إن السيطرة هنا هي سيطرة مفاهيم اقتصادية ، وبالطبع فإنه لا يمكننا تجاهل أي عوامل أخرى اجتماعية وثقافية وبيئية.

وما يؤثر على تلك العلاقة بين الاقتصاد واللغة ، شيوع أنماط مستوردة من الاقتصاد تؤدي إلى إقحام مفاهيم معينة داخل تلك اللغات ، ويرجع ذلك حسب اعتقادي إلى سببين: أولهما - انتشار نمط من الاقتصاد القائم على فتح أسواق جديدة حتى في البلدان المتخلفة والنامية.

ثانيهما - أنه نتيجة للعامل الأول تقاربت اللغات ، فحدث أحد أمرين:-

أ- استحدثت علاقة بين الالفاظ موجودة داخل اللغة الأصلية في تلك المجتمعات.

وفي ذلك ينبغي الذهاب إلى الرأي الذي قال به الشاعر والفيلسوف الفرنسي ميشيل دوغى حيث قال:

"فاللغات مهما كان العاملون عليها أو أنواع الكلام ، هي دائماً ، ومن حسن الحظ ، في عمل ، بعضها ضد بعض. يحدث هذا عند تخسوم اللغات ، أو حدودها التي ليست حدوداً جغرافية ، فحدود اللغة ونقاط جبرائها هي في كل مكان ، حيثما يتكلم شخصان أو أكثر ويحاولان أو يحاولون التفاهم. في تواريخ الأمم ، في القرى ، في الجوار ، في المناخات العائلية كما يقال ، يحدث تبادل مستمر. خصوصاً بين اللغات المرتبطة بعلاقات خاصة. فالفرنسية مثلاً لها علاقات خاصة مع الألمانية والإنجليزية والأسبانية والإيطالية وبقية اللغات اللاتينية ، دائماً تستعير هذه اللغات من بعضها البعض مفردات وصيغاً وأخرى. وهذا مما يدفع إلى إعادة اشتغال مفردات كل لغة وبناءها النحوية ، وإلى انبثاق أو صر وقيام تصامرات." (١)

ب - في حالة عدم وجود مفردات تقي بالفرض يتم ابتكار ونحت الالفاظ تقي بالفرض ، حتى تكتسب ثقافة المستعمر طابعها

فى تكوين وعى مختلف للشعوب الناطقة بتلك اللغات، تلك الشعوب المستهدفة . وبالرجوع إلى ملحوظة د. سعد زهران فى ترجمته لكتاب إريك فروم "الإنسان بين الجوهـر والمظهر" نجده يكتب تعليقا فى الهامش حيث يقول:

"(الأصل اللغوى) - تحت هذا العنوان يكتب إريك فروم تحليلا لـ **فـيـو**يا لـ **فـعـل** يملك (TOHAVE) حيث يقول إريك فروم ما موجه: إن هذا الفعل الذى لا يكاد وجوده يلفت نظر الغربيين ليس له وجود فى كثير من اللغات، بل إن اللغات التى لا وجود لفعل الملكية فيها تزيد كثيرا على اللغات التى فيها هذا الفعل، وفى هذه الأخيرة وجود ضمائر الملكية سابق على وجود فعل الملكية. ويعتبر إريك فروم أن هذا من بين الأدلة على أن وجود هذا الفعل واستخداماته مرتبط بظهور وتطور الملكية الخاصة. ويدعو إريك فروم الباحثين فى التاريخ الاجتماعى للغة لاستكمال بحث هذه الفكرة، حيث يلاحظ بعضهم (ومن بينهم إميل بنفيسنت، الذى يتفق مع إريك فروم فى كثير من الآراء ويعتد عليه كحجة علمية) أن فعل يملك لا وجود له فى اللغات التى تسود فى مجتمعاتها الملكية الوظيفية أى الملكية من أجل الاستعمال المباشر. كذلك يقدم إريك فروم تحليلا لفعل يكون (TOBE)، ويميز بين استخدام الفعل كفعل رابط (بين مبتدأ وخبر) وكفعل لتقديم الصفات

وكفعل للتعريف بالهوية... إلخ.. (١)

إذا نحن أمام عدة عوامل مختلفة، متفاعلة مع بعضها الآخر ولكى ندلل على ذلك من خلال انعكاس الأنماط الاقتصادية فى وقت ما على اللغة فى ذلك الوقت، نستطيع أن نتجه بالتحليل إلى أحد التصورات الإستعارية للأنساق البلاغية وهو النسق الاستعارى "الزمن مال". ولنحل كل من طرفى النسق على حدة، ثم نحل النسق مركبا.

الزمن مال 'TIME IS MONEY' (١)
المال:-

إننا نحتاج إلى المال فى حياتنا. والمال يكتسب أهميته من حيث هو جزء مهم فى عملية الاقتصاد، لذلك فالمال هدف مهم وحيوى بالنسبة للكثير من البشر. بالطبع لأنه المفتاح السحرى للتمتع بالحياة بالنسبة لهم . ونحن نحب المال أكثر لأننا لانملك منه الكثير ولأنه ليس ملقى فى عرض الطريق فهو يجذب الاهتمام. والذهب مثلا أهم من المال لأنه أكثر ندرة منه. ولكن لأن "العملة الرديئة تطرد العملة الجيدة" فإننا نتداول المال بشكل يومى. إن المال شيء أساسى ، فى قيمة ويمكن إنفاقه واستثماره وبه تتم عمليات البيع والشراء.

الزمن:-

الزمن أيـهـمـأ شـيـء مهم، وتزايد الشكوى يوما بعد يوم

من ضيق الوقت. وهناك مشاغل كثيرة تجعل من الوقت غير كاف لإنجاز عدة أعمال. وأصبحنا نحتاج إلى الوقت أكثر لكى ننجز أكثر . فلأصبح أن تضيع ساعة من الزمن بدون عمل أو كسب أو إنجاز. الملم لقد اكتسب الزمن أهميته من خلال دوره فى الحياة ودوره الأساس فى عملية الاقتصاد.

والآن لدينا لفظتان
المال = شيء نادر ومحدود =
شيء ثمين
الزمن = مورد نادر ومحدود =
شيء ثمين
(يوجد فقط ٢٤ ساعة فى اليوم)

لقد اشتركت هاتان اللفظتان فى أنهما تعبران عن موارد محدودة وثمينة. ولأن المال هو صيغة العصر ونموذجه الأول، فإننا نقيس مدى أهمية أى شيء آخر مقسارنا به. المال هو الترمومتر هو المقياس . ونحن عادة نحتاج إلى أن نعبّر لـفـيـا عن مدى جمال أو قبح أو أهمية أى شيء فإننا نقرنه بشيء آخر حتى ندلل على ما نريد.

لقد كان التعبير السائد فى وقت ما هو "الوقت كالسيف" لأن السيف كان نموذجا للوقت والسيطرة. الوقت كالسيف إن لم تقطعه قطعك ووجه التشبيه واضح. ولكن لقد كان ذلك فى ظل أنماط اقتصادية مختلفة عن الأنماط السائدة حاليا. ومع التطور الذى نشأ على الأنماط الاقتصادية اكتسب المال أهميته. لقد ظل هذا المفهوم غريبا عن ثقافتنا لفترة، لعدة أسباب منها،

تصدر عن المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب - الكويت.
٤ - مدخل إلى السيميوطيقيا مقالات مترجمة ودراسات دار إلياس العصرية ١٩٨٦ القاهر.
وبالأخص راجع مقال
أمنية رشيد/ السيميوطيقيا في الوعي المعرفي المعاصر ص٤٧-٧٢
د. نصر أبو زيد/ العلامات في التراث دراسة استكشافية
ص٧٣-١٢٢

٥ - مجلة الكرمل فصلية ثقافية /
العدد ١٩٩٣/٤٧
(مجلة الاقتصاد العام للكتاب والمصنفين الفلسطينيين تصدر عن مؤسسة ييسان للصحافة والنشر والتوزيع وبالأخص/ حوار كاظم جهاد مع ميشيل دوفى المنشور تحت عنوان (بالصمت نضع الكلمات) ص٤٤-٢٤.

LAKOFF GEORGE -١
AND JQTNSON MARK
(METAPHOR WE BY)
THE UNIVERSITY OF
CHICAGO PREDD.
7 - ماركس ، انهدس بيان الحزب الشيوعي ط دار التقدم/ موسكو ١٩٨٥.
٨ - الكتاب المقدس - العهد القديم

جماليات اللغة ويعبر عن مدى قبح ذلك التأثير اللا إنساني، الذي يجعل من اللغة مجرد أداة للتعبير تخلو من أي جماليات. ذلك هو النسق الاستعاري "العمل عمل" أو مايسمى بالإنجليزية:-

'BUSINESS IS BUSINESS'

المراجع

- ١- هادي العلوي/ المستطرف الجديد (مختارات من التراث) طبعة ثانية/ كانون الأول ١٩٨٦
مركز الأبحاث والدراسات الاشتراكية في العالم العربي.
- ٢ - د. جمعة سيد يوسف/ سيكولوجية اللغة والمرض العقلي سلسلة عالم المعرفة. العدد ١٤٥ يناير ١٩٩٠
تصدر عن المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب - الكويت.
- ٣ - إريك فروم / الإنسان بين الجوع والمظهر (نتلك أو نكون)
ERICH FROMM (TO HAVE OR TO BE)
سلسلة عالم المعرفة. العدد ١٤٠ أغسطس ١٩٨٩

استدراك

سقط سهواً في العدد الماضي الإشارة إلى أن الرسوم الداخلية للفنان المغربي محمد القاسمي، ولوحة الغسل للفنان المكسيكي سباستيان

أن الزمن اكتسب أهميته في المفهوم الحديث في المجتمعات الغربية قبل أن يكتسب القيمة نفسها في مجتمعاتنا العربية. وكان ذلك نتيجة تلقائية لفاهيم عدة، فرضها انتشار الآلة وارتباط العمل بزمان. ويكفي أن نعرف أن هناك صراعات شرسة كانت تدور حول الأجور وتحديد ساعات العمل، لكل ساعة ثمنها، هكذا انتهينا إلى تدمير الوقت. لقد وصلت الأمور إلى حد احتجنا فيه إلى أن ندلل على أن للوقت أهميته، فربطنا بينه وبين شيء آخر مهم، نموذج ومثال فكان المال. إن هذا يفسر عبارات مثل (دفع الأجور عن الساعة)، (الأجر الشهري)، (الأجر اليومي)، ففي مثل هذه الأمثلة يتجلى بوضوح مدى الارتباط بين طرفي النسق الاستعاري (الزمن مال). وتظهر هذه المفاهيم بشكل يبدو طبيعياً، ولكنه عميق في المجتمعات الصناعية. ويمكننا أن نفهم ذلك من خلال سلوكياتنا اليومية التي نتعامل فيها مع الزمن على أنه مورد محدود بالإمكان ربحه أو خسارته، توفيره أو تضييعه، كما أن بالإمكان استثماره. ويوما بعد يوم، ونظراً لما تمثله ثقافة المستعمر من طغيان انتشرت هذه المفاهيم لدينا، وأصبحت ملازمة لثقافتنا التي عكستها القيم الجديدة الواردة إلينا. وبإمكان الباحث أن أمثلة أخرى في الأنسق الاستعاري أن يجد في المثال التالي قمة الربط المستفتر، الذي يشوه من

وصفة الحداثة.. وداء الفرانكفونية

الناقد والروائي المغربي "عبد القادر الشاوي":

الفرانكونية ظاهرة طبيعية.. والحداثة هي حداثة السياق

لا غرابة أن يحرص الناقد والروائي المغربي عبد القادر الشاوي على العمل في وزارة حقوق الإنسان المغربية الجديدة، بعدما أهدرت حقوقه كمواطن وكمثقف، يوم أن حكم عليه بالسجن لمدة (٢٢) عاما بتهمة الإخلال بالنظام العام، والمؤامرة على السلطة، وقلب النظام، وتأسيس ثلاث جمعيات سرية، ونشر الفكر الاشتراكي. وهي تهمة اعتدناها في الوطن العربي والعالم الثالث، تختصرها الأنظمة السياسية للتخلص من المثقفين المعارضين لها، وعندما تنتبه إلى المآزق الذي قد يهدد سمعتها السياسية، تقرر الإفراج عن المسجونين السياسيين ومعتقلي الرأي، وهو ما حدث مع "عبد القادر الشاوي" الذي أفرج عنه في عفو ملكي أواخر عام ١٩٨٩، بعد (١٥) عاما قضاهما جدران المعتقلات، بدأت عام ١٩٧٤. ولا يختلف العفو الملكي هنا عن العفو الجمهوري، فكلاهما اقتطع سنوات من عمر مثقف، كان خليقا بها أن تثمر ما يصلح الوطن ويساهم في نهضته، فالمشكلة الحقيقية - كما يقول الشاوي - تبدأ دائما عندما نتصور أن النهاية ممكنة.

فقال:

لا شك أن الكتابة من داخل السجن تختلف عن الكتابة من خارجه، لأن السجن إطار قسري وإرهابي يحصد من الحرية الشخصية، ويجعل الفرد متمركزاً حول ذاته، ويربطه بما ضيحه أكثر مما يربطه بما ضمه ومستقبله. فالماكن يفرض آليات وتقنيات، لا أقول إنها تقيد الكاتب، ولكنها تفعل فيه من حيث لا يشعر، في حين

مجدي حسنين

البداية عن الحيز الذي احتله السجن في تجربته الروائية، خاصة أن كثيراً من الأدباء العرب شعروا في اعتصالهم لهذه التجربة، التي خلقت لها يسمى باب السجن، الذي قد يتميز بمواصفات وتقنيات مختلفة..

صدر "لشاوي" حتى الآن من الدراسات: "سلطة الواقعية"، "والذهن العرصوي"، "والسلفية الوطنية"، "وحزب الاستقلال" و"اليسار في المغرب"، ومن الروايات "كان وأخواتها"، "دليل العنقوان"، و"باب تازة".

■ وفي زيارته الأولى للقاهرة مؤخرا، التقينا به، وسألته في



اعتبره قيمة إنسانية، مثله مثل النضال، فالوقوف الإنساني يتراوح دائماً بين المقاومة والتراجع.

التنظير والإبداع

■ بين التنظير النقدي والإبداع الروائي، توجد مساحة متداخلة وقفت أنت فيها بتداخل الإبداعين في كتاباتك فما الدافع لذلك؟

- الحقيقة أنني بدأت ناقداً للآداب، وتعود هذه البدايات إلى أواخر الستينيات، حيث كان النقد الغربي مشدوداً إلى المناخ النقدي العربي، وأساساً السائد في مصر بصورة رئيسية، إلى جانب بعض التأثيرات الخارجية، الفرنسية على وجه التحديد، وكان النقد مهموماً بالتركيز على مضمون العمل الأدبي ونوعية هذا المضمون في

فقد بدأت بتجربة طاهر عبد الحكيم وفريدة النقاش وشريف حستاش ومصطفى طيبة وصنع الله إبراهيم وعبد الفتاح إمام، ولم أجد اختلافاً بين هذه التجارب المتنوعة، سواء كانت مذكرات أو نصوصاً إبداعية، لأنها كتبت في شروط خاصة، هي شروط العزل والقمع والفقد، ومضمونها يتعلق بالحرة والديمقراطية وضرورة التغيير وليس الكل سواء، فلا كل سجين تقدمي ووطني يكتب شعراً جيداً ٢٤٣ كل يميني حر يكتب شعراً سيئاً، فالهم نوعية الخطاب والقيم والمواقف المعبر عنها، كما أن التركيز على الجوانب الإيجابية فقط في تجارب الأدباء المسجونين، لم يكن كافياً، فالطبيعة الإنسانية تفترض الإشارة إلى الإيجابي والسلبي والبطولة والتخاذل، الذي

توجد مواصفات وسياق وتجربة أخرى في مجال الحرية، تمكن الفرد من الكتابة بعيداً عن مختلف لقيود المحتملة، والمشكلة تكمن في تسمية ما يكتب من داخل السجون، هل هو أدب سجين، أم أدب مكتوب من داخل السجن؟! وأنا شخصياً أميل إلى التسمية الثانية، لأنني أخشى أن يكون "أدب السجون" مسوغاً لتبرير الكثير من النصوص الهزيلة والتافهة، بدعوى أن أصحابها كانوا في السجن، في حين شككتنا التسمية الثانية - الأدب المكتوب من داخل السجون - من حرية أكبر للتعامل مع النصوص، ومراعاة سياقها، فالمعيار النقدي الحقيقي، هو أن يقع الحديث عن الأدب المكتوب في السجون، باعتبار مكان كتابته، وليس طبيعة إنتاجه، لأنه لا يختلف في عمقه عن طبيعة الأدب الذي ينتج في ظروف الحرية، لأن الحرية - مثلاً - في نهاية الأمر، سواء كتبت عنها من داخل السجن أو من خارجه، هي الحرية نفسها، وهو ذات التطلع إليها. قد يختلف الشعور من داخل السجن عن الشعور من خارجه، لكن الحرية واحدة.

■ وهل اطلعت على الكتابات الأدبية التي أنتجت في هذا السياق.. وما تقييمك لها؟

- في مجال المذكرات والسير، قرأت كل ما أنتجه المصريون المعتقلون - تحديداً المصريون - ثم قرأت جانباً من التجربة العراقية،

أكبر.. فلماذا؟

- ربما السبب يرجع إلى ارتباط التجربة النقدية المغربية بسياق الثقافة الفرنسية، إذ سعت إلى إنتاج خطاب نقدي، من خلال مفاهيم وأطروحات الثقافة الفرنسية، يتعامل مع النصوص المغربية. ويجب ألا ننسى دور الجامعة في هذا المجال، فحكم اعتماد الجامعة المغربية في التدريس على مصادر ثقافة فرنسية، إلى جانب المصادر العربية، مما أفرز مجموعة من النقاد ذوي الاهتمام بالتجارب النقدية الحديثة، هي في الأصل تجارب فرنسية، في حين ظلت الرواية والقصة، وكذلك الشعر، بمثابة تجارب فردية، تعتمد على قدرة الشاعر والأديب وإمكاناته وعلاقته بالآمال الثقافية، ولم تتل حظها من الانتشار والتراكم. ولعلني أرى الحديث عن التجربة النقدية المغربية في العالم العربي، يحمل في طياته الكثير من الالتباسات، لأن التجربة النقدية المغربية، هي تجربة حديثة أيضاً، ولم تؤسس لنفسها بعد خطاباً نقدياً، ينطلق من طبيعة النص المغربي نفسه المكتوب في المغرب، بل ما زالت تنتج من سياقات ثقافية أخرى، سواء بدعوى التمثل أو بدعوى الاقتباس، ولهذا تجد الكثير من الأطروحات النقدية المغربية، هي إعادة لقبول مكرو، لما أنتج في فرنسا مثلاً حول البنيوية الكونية أو حول السيميائية، أو

وأخسر الستينيّات وبيدات السبعينيات، وهي الفترة التي بدأ فيها نوع من الاندثار ألم بكثير من المجتمعات والحركات الثقافية في الوطن العربي، التي بدأت كحركات سياسية، فجاء الكتاب عاكساً لمناخ هذا التحول بين نارين، نار التطلع نحو الحرية والتغيير، ونار الاندثار الذي بدأت بوانه مع بداية السبعينيات. أما "باب تازة" فهي تجربة متمعة لهذا المسار الذي اخترته للكتابة عن المنوع والتناقضات والتحول العام الذي يشهده المغرب في السنوات الأخيرة. ويقدر ما يفتح هذا التحول مساحات أخرى للتجريب والحدأة والتجديد والتغيير، يقدر ما يبدو في حقيقة الأمر تحولا محظوظا، نجد تجلياته على مستويات أخرى غير ثقافية، في المجال السياسي والاقتصادي والاجتماعي، وينجح في التخلص من محاولات تدجينه والتمسك بالثبات والمحافظة، وأمام هذا الغراب تتجلى الذاكرة كعنصر أساسي للمقاومة، تحافظ على التطور التاريخي واستخلاص آفاق المستقبل، فبدون ذاكرة لايسمح لنا بمستقبل مأمون، ويقدر ما نركز على ذاكرتنا بقدر ما نعمل على إحياء موضوعاتها وقضاياها بصورة مفسّرة لآفاق تطورها كأفراد وكتجمعات.

■ على الرغم من الإبداع الروائي الكثيف في المغرب، إلا أن الإبداع النقدي يحتل مساحة

علاقته بالمجالات السياسية والثقافية والإنسانية عامة، ودفعني هذا الاهتمام إلى العناية بالنص السردي للرواية المغربية، التي ألفت فيها كتابي "سلطة الواقع"، إلا أن بداية اهتمامي بالرواية لم يتبلور إلا بعد اعتقالي عام ١٩٧٤، ربما لاعتبارات تحيط بواقع ظروفى الشخصية، الكونى مسجوناً وأعاني من ضروب الحصار والتضييق والقمع والتعذيب، جعلتني أنتقل تدريجياً إلى العالم الروائي، دون القطع مع النقد، لاتصال هذا العالم الروائي بالواقع العام الذي كنت فيه، أعنى الواقع المغربي بمختلف مظاهره العامة، وفي هذا الإطار كتبت أول نص يجمع بين الرواية والسيرة الذاتية، وهو "كان وأخواتها". وصدر أثناء وجودي داخل السجن، وصودر بعد أسبوع من طرحه في الأسواق، لأنه يحكى بطريقة سردية تجربة اليسار الجديد في المغرب، من خلال نص ذهني يحاول من خلال اللغة والحكي والشغوص، أن يدل على أن البناء السياسي الذي عشنا عليه كتجربة سياسية رفعا من الزمن. قد أصابه التوتر، وأدى به إلى نوع من التخلل والانسحاق. ومصادرة هذا الكتاب تأكيد على ضيق السلطة السياسية بهامش الحرية الذي اعترفت به منذ عام ١٩٧٥، لكنها لم تتحمل تعرية قضايا القمع والحرية والتطلع لمزيد من الحرية.

ثم جاء كتاب "دليل العنقوان" وهو تاريخ لمسار شخصي من خلال التجربة الثقافية المغربية، منذ



حول الشعرية . وربما هذه هي المرحلة الدقيقة والحاسمة في تطور النقد المغربي، فكلمنا استطاع أن ينتج خطاباً نقدياً منوازياً للنص المغربي، كلمنا تمكن من تأسيس مفاهيمه الإجرائية ونظريته ، وكلمنا ابتعد عن ذلك سيكون معرضاً للكثير من التغيرات الغربية عن محيطه والعزلة.

■ هناك سبب آخر حاول أن يسوقه البعض في هذا السبيل، وهو أن أكثرية النقاد المغاربة مبدعون - روائيين أو شعراء - مما - يجعلهم في منأى عن التركيز هنا أو هناك، أو يسعى لتطبيق حرفي يوقعهم في النموذج الفرنسي المغاير للطبيعة الوافعية. خاصة أن الناقد كما يريدون مشروع مبدع فاضل - فهل ترى ذلك صحيحاً؟

- يمكنني أن أجب بمقولة مناقضة أخرى، بأن الناقد الجيد قد ينتج نصاً إبداعياً جيداً، والمثال على ذلك محمد براءة، فالمسألة في تقديري ترتبط بالحصول الثقافي، وطبيعة القيم الثقافية التي يشتغل عليها سواء كان ناقداً أو مبدعاً. ولا يجب أن ننسى أن التجربة النقدية هي رافد من روافد الرواية أيضاً، وكلمنا تمكن المبدع من أصول الصنعة وتطور آليات الكتابة الروائية ومخزونه الثقافي، استطاع أن ينتج نصاً جميلاً، وهناك الكثيرون من الروائيين المحترفين الذين لم يكتبوا حرفاً

واحداً في النقد، ولم ينتجوا نصاً روائياً جيداً. فالتجربة النقدية عند "لويس عوض" أهم من تجربته الشعرية في "بلوتولاند" أو الروائية في "مذكرات طالب بعثة"، في حين تعد التجربة القصصية عند "يوسف إدريس" أهم من تجربته الروائية، وكذلك الحال بالنسبة "لحمود الأشعري" الشاعر المغربي، صاحب تجربة روائية يتيمة، وتجربة "محمد براءة" النقدية والروائية على السواء، فقد يكون النقد خبرة مضافة إلى العالم الروائي، وقد لا يكون. والمسألة ترتبط في نهاية الأمر بالقدرة الثقافية.

فرانكفونية المغرب

■ هناك تفسير للظاهرة فرانكفونية في المغرب العربي، يرددها إلى هيمنة المشرق العربي على البعض الثقافة العربية، وغياب أي دور للمغرب العربي في ذلك. فكيف ترى هذا التفسير من واقع الظاهرة ذاتها؟

- لم تكن فرانكفونية رد فعل على الهيمنة المشرقية - إذا جاز التعبير - ولكنها كانت تعبيراً عن تجربة مختلفة عاشها المغاربة في مرحلة الاستعمار، الذي جاء بهذا الوليد اللغوي والثقافي. ولا يمكن الحديث عن فرانكفونية واحدة، لأنها أخذت اتجاهات مختلفة، سواء في مرحلة الاستعمار، أو في مرحلة الاستقلال وإن كان عدد

الكتاب الذين كتبوا بالفرنسية في هذه المرحلة ضئيلاً، ولكن كان هناك اتجاه نحو تحقيق الاندماج، بأن تصبح اللغة الفرنسية بديلاً للغة العربية، وأن يصبح الاقتصاد الأوربي التبعية بديلاً للاقتصاد المغربي، كما أن تصبح المسيحية - إلى حد ما - بديلاً للإسلام، وأن تصبح الأمازيغية أو البربرية بديلاً للعربية، ولكن هذا المشروع الاستعماري لم ينجح بفضل مقاومة الحركة الوطنية المغربية، ودفاعها عن قيمها ومشروعها المختلف تماماً. وبعد الاستقلال ظهر شكل آخر من فرانكفونية. قائم على الكتابة بلغة غير اللغة العربية، والترويج لقيم مستندة إلى السياق الثقافي الفرنسي بشكل خاص، ولذلك يجب النظر إلى فرانكفونية كظاهرة طبيعية، ولديها فترة من فترات التطور التاريخي في المغرب، مثلها في ذلك مثل العربية وغيرها، وإذا عينا الجانب السياسي في فرانكفونية، سنعتبرها ظاهرة طبيعية. وأنا لست ضد فرانكفونية، إذ أرى كثيراً من الكتاب المغاربة الذين يكتبون بالفرنسية، أعني في بعض الأحيان من الكتاب الذين يكتبون بالعربية.

■ هل هذا الحكم انتحاصاً للإبداع الجيد بغض النظر عن لغته. أم هناك مستوى آخر للحكم؟

- على جميع المستويات

■ كيف؟

« سأضرب المثل بالشاعر "عبد اللطيف اللعبي"، إذ لا يمكن اتهامه بأنه شاعر فرانكفوني، ولكنه يكتب بالفرنسية، لأنها اللغة التي تعلمها ووجد نفسه يكتب بها ومؤهلاً لذلك، كما هو الحال معي، فانا مؤهل للكتابة باللغة العربية. ومسألة اللغة هنا لا تتحلل حاجزاً بينه وبين الإنتاج، أو أداة لتمرير قيم غربية، بل نجد في إنتاج "اللعبي" قيماً تفسيرية وثورية وتحويلية، ترتبط بالبناء الاجتماعي والسياسي للفرد والمجتمع المغربي نفسه، فاللغة ليست هي الحاسم في نهاية الأمر، بل ما تنتجه هذه اللغة، فهي في حد ذاتها في تجربتنا المغربية ثانوية، لأنه لا يجب الحديث عن الذين يكتبون بالفرنسية فقط، بل أيضاً الحديث عن الذين يكتبون بالبربرية، وما الموقف منهم، وهل نعتبرهم فرانكفونيين من اتجاه آخر. وإذا حكمنا معيار القِيم والمواقف والأفكار في كل هذا الإنتساج، فسوف يصعب علينا التعرف على فرانكفونية ذات طابع تفريري، وفرانكفونية ذات طابع قومي أو وطني، ومن الصعوبة أيضاً اتهام "الطاهر بن جلون" بأنه سفير مسفرن للفكر الغربي، ولا يمكن الحديث عن فرانكفونية واحدة، بل هناك فرانكفونيات عدة، فهي ليست حكماً مسعياً، بل مستخرقة بتناقضات وقيم ومواقف، تنوع وتعدد في سياقاتها، وعلينا أن

نبتعد عن الأحكام الجاهزة، وننظر إلى ما ينتج وطبيعة النصوص المكتوبة، والقيم التي تروج لها ونوعية الخطاب، ويقدر ما يوجد كتاب يكتبون بالفرنسية ويتجنبون نصوصاً جيدة، ترتبط بالسياق المغربي، فهناك أيضاً كتاب مغاربة يكتبون بالفرنسية ولكنهم ينتجون نصوصاً أخرى قد تكون تفريرية. وهذا هو الأساس في طرح هذه المشكلة، فالقضية ليست استخدام اللغة الفرنسية، بل الانتماء إلى قيم هذه اللغة وترويجها، مما يؤدي إلى نوع من الاختساق الثقافي والاستلاب الحضاري...
- المشكلة ليست خاصة بالغرب وحده، فهي أيضاً موجودة في مصر، وفي كثير من بلدان المشرق العربي، إذ يوجد أدباء الأنجلو ساكسون، بل توجد فرانكفونية قديمة في مصر، تتمثل في الحركة السورية المصرية، التي كانت في عمقها حركة فرانكفونية، حاول الأدباء والفنانون المصريون فيها أن يستفيدوا من تجربة السورالية الفرنسية، وأن يوظفوها في سياق ثقافي مصري.

■ وهل تطلق على الأدب المكتوب بالفرنسية لباً مغربياً؟

- الحقيقة أنها مشكلة رهيبية دارت لسنوات في المغرب، ولكن استقر الأمر على اعتبار وجود أدب مغربي مكتوب بلغة غير اللغة العربية، والحكم أو الفيصل هو طبيعة القيم والمواقف والأفكار التي

تحتويها التجربة الإبداعية ذاتها، ومن خلال هذا المعيار، يمكن اعتبار أن "عبد اللطيف اللعبي" و"الطاهر بن جلون" و"محمد خير الدين" وإدريس الشرايبي" أدباء مغاربة ينتجون بالفرنسية، لأن إبداعهم يحمل نفس الموصفات الموجودة في الإنتاج الأدبي المكتوب بالعربية، ويستندون إلى نفس السياق الثقافي، وذات التجربة الثقافية، وأصبحت مسألة مفهومة وواضحة ولا تثير أي التباس، في ظل وجود تيارات أخرى لها منازع تفريرية مختلفة، كما هو الحال في الاقتصاد وفي السياسة وفي الإدارة وإيضاً في الشكافة. فالديمقراطية التي نطالب بها ونسعى لتحقيقها في بلادنا هي ديمقراطية غربية، وحقوق الإنسان التي ننادي بصيانتها هي حقوق عالية، ولاتوجد خصوصية في مثل هذه الدعاوات، حتى نطالب بأوضاع استثنائية تؤجل فيها الحرية، أو تلغي حقوق الإنسان، فالخصوصية ليست مبرراً للاستبداد.

حدائث المغرب

■ انشرت إلى تجربة الكتابة المغاربة التي ائتمعتها في رواية "باب قازة" ما هي؟

- اتبعت في هذه الرواية طريقة الكتابة على الكمبيوتر. وهو أول عمل أكتبته من أوله إلى آخره على هذه الآلة العجيبة، وهي تجربة مكنتني من معرفة أسرار هذه الآلة، وأن اتصرع جزئياً من الطريقة

التقليدية التي نتجها في الكتابة، بالقلم والورقة، وكنت في هذا الإطار تحت تأثير رهيب للكاتب والروائي والنقاد الإيطالي "أمبيروتو إيكو" صاحب "اسم الوردة"، فقد شبه العلاقة بين الكاتب والكمبيوتر، بالعلاقة الاستثنائية، أي علاقة جنسية في نهاية الأمر. فبقدر ما هي علاقة جديدة، هي علاقة لدية تحتوي على الإغراء، وتختلف من هذه الزاوية عن العلاقة التي تقوم بين الكاتب والورق والقلم. والفكرة الثانية التي ركن عليها "أمبيروتو إيكو" هي أن الكمبيوتر يتيح للكاتب لأول مرة، أن يكشف عن جانبين اثنين يتصارعان في شخصيته، جانب متوحش وجانب متحضر، فانت تكتب نصا على الشاشة دون أن يكون هذا النص مقيدا بأي قانون محدد، سواء على مستوى الكتابة أو النحو أو الصرف أو التركيب، وتستطيع أن تحول هذه التوحش إلى كتابة حضارية متظمة خاضعة للقواعد المتبعة، وهذا ما لا يتيحها الطريقة التقليدية في الكتابة.

هناك جانب آخر قمت به في هذه الرواية، وهو جانب التسويق، الذي يعاني من تضرعات كبيرة في سوق الكتاب العربي، وهي مسألة تحتاج إلى مزيد من الجهد والتنظيم المشترك، فهناك محدودية في النشر ومحدودية في التوزيع وأيضا محدودية في سوق الكتاب المغربي نفسه، سواء محليا أو عربيا، فواجهت هذه المستويات واخترت عقد الندوات الثقافية في الأماكن

المختلفة، وطرح الكتاب للبيع في هذه اللقاءات، وقد أفاقتي كثيرا هذه التجربة.

■ كل هذه التحولات المجتمعية والثقافية.. هل فرضت عليك تحولا إبداعيا في طريقة الكتابة، جعلتنا نقف على مفهوم الحداثة لديك؟

- لا يمكن وجود حداثة خارج السياق الثقافي المعطى، فمازلنا حتى الآن نربط الحداثة بالتجريب أو تلحقها بالغرب، ونعتبر أن كل حديث يصدر عن الغرب هو حداثة مفترضة، ويجب علينا اتباعها، وكثير من المبدعين المغاربة والعرب ساروا على هذا المنوال، فجاءت حداثاتهم مصطنعة، مركبة على نصوص تنتج محليا، ولا نعثر فيها على الحداثة السياقية، المرتبطة بالسياق الثقافي للمجتمع.

وهذا ما نفتقده في العالم العربي، وهي الحداثة النابعة من التحولات التي يمر بها المجتمع في مستوياتها المختلفة، إذ لا يكفي أن تنتج نصا بمواصفات حداثة معينة، وإنما المهم أن يكون النص معبرا عن الحداثة بأشكالها الخاصة، وأي حداثة خارج سياقها هي وبال على المسار الثقافي والإبداعي في البلد الذي ينتجها، فهي لا تخلف لنا تجارب بل نماذج، وإذا كان يمكن الحديث عن تجربة أدونيس الحداثية، فهناك نماذج ظلالية حوله، يتعلقون بالحداثة، دون أن يكون في شعرهم ما يؤشر على هذه الحداثة، فالحداثة ليست

وصفة لا يتداع عالم ما، بل سياق نابع من عمق وقلب التطور المجتمعي نفسه، وليست من فراغ أو خارجها، ليست أداة تجلب من الفسارح، بل تجسرية تتبع من السياق الداخلي للتحوّل الثقافي العام.

ضوء

■ عبد القادر الشاوي:

- ولد في أكتوبر ١٩٥٠ بمدينة شطوان، التي درس بها حتى المرحلة الثانوية ثم انتقل إلى الجامعة في الرباط.

- درس الفلسفة بجامعة الرباط ونحضر في كلية الآداب وعمل مدرسا بالتعليم الثانوي.

- دخل السجن عام ١٩٧٤ بتهمة عديدة خاصة بحرية الرأي والتعبير، وحوكم عام ١٩٧٧ وصدر ضده حكم بالسجن لمدة ٢٢ عاما، وأفرج عنه أواخر ١٩٨٩ في عفو ملكي.

- عمل صحافيا في العديد من الجرائد والمجلات المغربية وخارجها، وأشرف على الملحق الثقافي لجريدة الاتحاد الاشتراكي لمدة أربع سنوات.

- عضو باتحاد كتاب المغرب، وانتخب عام ١٩٩٠ نائبا للرئيس، وجدد هذا المنصب للمرة الثانية بعد انتخابه عام ١٩٩٣ في الرباط.

- يعمل الآن بوزارة حقوق الإنسان، وله تحت الطبع "التخلف والنهضة" وموسوعته "أوضاع الدول المغاربية".

الباحث السوري «جمال طحان»

الاستبداد وبدائله

والاستبداد فرض علي أن أوضح معناه ونشأته وآثاره مما دعاني إلى قسمته على ثلاثة فصول وأصفاً وفصل مناقش. وبدائله كمتاج أيضاً إلى تبين المقصود وإلى تبين الطرائق إليها ثم إلى عرض نتائجها وأخيراً مناقشتها، مما دعاني إلى وضع أربعة فصول أيضاً للباب الثاني.

وهذا البناء يتيح للقارئ أن يجعل من الكتاب كتابين إذا شاء يدرس الأول الاستبداد في بعده الكلي، ويدرس الثاني أبعاد البدائل المطروحة من غير أن يسبب الفصل بين البابين أي خلل، علماً بأنهما بابان متكاملان تماماً في هتني.

وبعد أن دخلت في صلب الموضوع راعني غياب مفهوم الاستبداد في الفكرين العربي والفارسي بمعناه الاصطلاحي الدقيق مما دعاني إلى الخوض في مغامرة الاستكشاف ففقت بمسح شامل - لغة وفكرًا - للكلمة كي أجد ما الذي أعنيه بالضبط حين

الاستبداد وبدائله في فكر الكواكبي هو الكتاب الجديد للباحث السوري محمد جمال طحان الذي حقق الأعمال الكاملة للكواكبي ونشرها مركز دراسات الوحدة العربية وحول كتابه الجديد دار هذا الحوار.

عبد الوهاب مرعشلي

■ س: لماذا اخترت موضوع الاستبداد؟

ج: لاحظت التشابه الكبير بين ما نعيشه نحن وما عاشه أجدادنا، وظل السؤال الملح نفسه: لماذا تخلفنا وتقدم غيرنا؟ بدأت بقراءات أوليه على أعشر على إجابة شافية أو شبه حاسمة، أو لنقل بدأت بالبحث في عامل رئيسي لما نحن فيه.

■ س: من يتصفح الكتاب ثلث انتباهه البنية الهندسية فيه، كيف توصلت إلى ذلك؟

ج: لقد أردت أن أدرس فكريتين متناقضتين ومتصارعتين: الاستبداد وبدائله وهذا ما فرض على أن أفرد باباً لكل منهما.

ومن بين جميع النهضويين العرب لفت انتباهي الكواكبي الذي بدأ - مظل - يبحث بعموماتها ثم راح يضيق الدائرة شيئاً فشيئاً إلى أن وصل إلى مركزها ثم إلى نواتها وراح يتفحصها، وقسمت بدوري في فسر

و عن بين جميع النهضويين العرب لفت انتباهي الكواكبي الذي بدأ - مظل - يبحث بعموماتها ثم راح يضيق الدائرة شيئاً فشيئاً إلى أن وصل إلى مركزها ثم إلى نواتها وراح يتفحصها، وقسمت بدوري في فسر

استخدم كلمة الاستبداد. لقد تطلب الأمر أكثر من عام حتى رادفت بين كلمتي الاستبداد و (Despotism)، وحتى فرقت بين الاستتلاب والاستغلال، والاستبداد والاستعمار.

■ قال الكواكبي عن كتابه "طبائع الاستبداد":

س: "هي كلمات حق وصحيحة في واد إن ذهبت اليوم مع الريح لقد تذهب هذا باللاتاة." إلى (إى) مدى تحققت نبوءة الكواكبي بعد مضي ما يقرب من المائة عام على رحيله؟

ج: لاشك أن الشطر الثاني من مقولة الكواكبي قد تحققت أكثر من الشطر الأول، بدليل المركبات الثورية التي قامت منذ كتابة الكواكبي كتابه (طبائع الاستبداد) و (أم القرى)، ولكن ذلك لا يعنى أن المشكلة قد حلت إلى الأبد؛ فالصراع كان وما يزال وسيبقى بين القاهر والمقهور وكما أطاح الشعب بمستبد تفتت ائمان الشر عن شكل يحمل لبوساً آخر يختبئ خلفه الطغاة محاولين حماية قلاعهم بأساليب جديدة، وهذا يعنى أن على المههور أن يداوم فعل الثورة لتأطير حكوماته بقانون يضمن أن يحفظ الوطن من برائن أى أوتاد يحاول أن يقيمها أى مستبد.

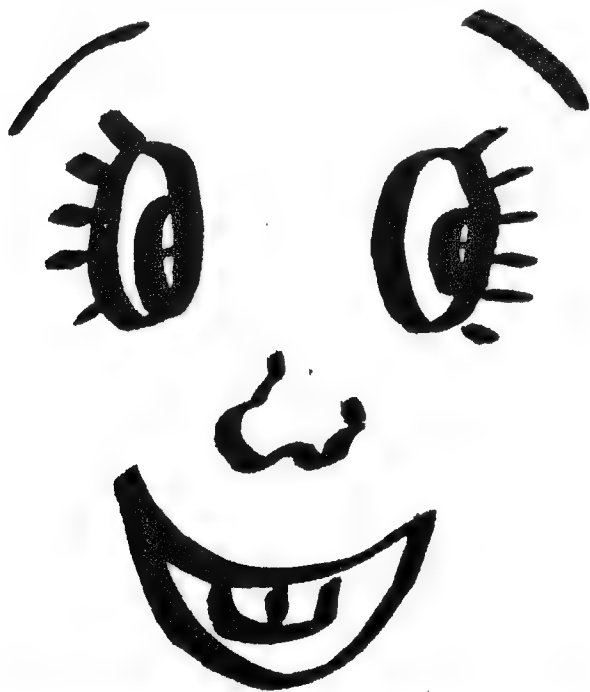
بمعنى آخر كلما ظهر مستبد احتجنا إلى كواكبي آخر كى يشحذ همما لمواجهة.

■ س: إلى أى مدى وصلت علاقتك بالكواكبي من خلال دراستك لفكره، وهل يمكن أن نسجل بعض نقاط الاختلاف التى وقعت عندها؟

ج: لا أؤمن بالتقصص ولكننى تماهيت معه من كثرة قراءته وأنا أحاول أن أكونه فأرى بعينه وأسمع بأذنيه وأحكم على الأمور من منطلقاته، ومبدئياً تجمعنا أشياء طبيعية حتى قبل أن أتعرف إليه وإلى افكاره، فكلانا مسلم وكلانا عربى مقيم فى حلب، وكل منا شغل فكر، وأنشغل فى مسألة تخلف بلادنا ومقارعة الاستبداد فيها، حتى إن كثيراً من الناس لاحظوا تشابهاً بين صورتينا، ولكن هذا لا يعنى أننى لا أخالفه فى بعض ما أورده ولهذا حين بدأت أعرض فكره عرضته من وجهة نظر تأخذ بعين الاعتبار الفترة التاريخية التى عاشها، أما عندما وصلت إلى فصول المناقشة فإننى أخذت عليه آراءه القامضة حول علاقة الاستبداد بالاستغلال كما خالفته فى بعض ما أورده حول الإنسان من حيث فطرته التى جاءت

متناقضة بين الخير والشر عند الكواكبي، أما فيما يتعلق بدائل الاستبداد فإننى وجدت فيه مجاملة لم أستطع تبنيها، هذا من حيث الأفكار عموماً، أما فيما يتعلق بالأسلوب فلقد لاحظت فيه كثرة التكرار واستخدام الخطابية التى تميز بها الخطاب النهضوى الغربى عموماً، لكننى أسوخ له ذلك أيضاً لأنه لم يكن يتمتع بفلسفة تشمل مواقف من الحياة لكنه كان ذا نظرة ثابتة فيما يتعلق بموقفه من الاستبداد ومن علاقة العروبة بالإسلام، فلقد كان الكواكبي إنسانياً لم ينحصر همه فى وطنه وحرسب وإنما أراد أن يحرر الإنسان انطلاقاً من اقتناعه بالإسلامية منهجاً لا يتعارض الأخذ بمعطيات العصر الحديث الذى وصلت إليه النظريات الأوروبية.

■ س: فى الوقت الراهن وعلى امتداد الوطن العربى يطغى ما يسمى بالإسلامية كإيديولوجية بديلة عن إيديولوجيات الفيسمينيات والستينيات وحتى المسيحيينيات أى القومية والاشتراكية فهل يمكن أن نعتبر الإسلامى المطروحة حالياً امتداداً للإسلامية الكواكبية؟ وبعبارة أوضح إلى أى مدى تتفق



إسلامية الكواكبي مع إسلامية الطرح الراهن.

ج: بداية أرجو أن تسمح لي بالاعتراض على مصطلح الأيديولوجيا، وأن توضح لي بآى معنى تستخدم كلمة الأيديولوجيا..؟

■ توضيح: الأيديولوجيا التى أقصدها من وراء سؤالى هى مجمل الأفكار التى تطرحها الجماعات الإسلامية كمنهج للحكم.

ج: هذا ما تلقيناه فى مدارسنا وجامعاتنا، وللأسف فهو مفهوم خاطئ أرادت نشره بعض الأحزاب المتنفذة تحقيقاً لأغراضها. الأيديولوجيا كما أفهمها هى مجموعة المسوغات والأفكار التى تطرحها جهة مسيطرة تبرز بواسطتها الممارسات غير الصحيحة لما يتعلق بوظائفها الأساسية، والأيديولوجيا بهذا المعنى تصدقت بشكل مثالى بالممارسة السوفيتية فى زمن ستالين. وتتحقق بصورة مثالية فى معظم الأحزاب المنتشرة فى الوطن العربى وبالتحديد الأحزاب الحاكمة منها. ويتحقق اليوم بحرفيتها على أيدي المتطرفين الإسلامويين وهذه الواو لتثبيت

ادعاءاتهم" الذين يسمون أنفسهم بالأصوليين. والأصولية هى الشئ الذى أرادته الكواكبي من إسلاميته وهى بعيدة كل البعد عن الأيديولوجيا وعن ممارسات الحركات الإسلامية المعاصرة، الأصولية بمفهوم الكواكبي وباعتقائى هى أن نعود بأفكارنا عن الإسلام إلى ما قبل المذاهب أى إن نطلق فى أفكارنا من النص القرآنى ومن الأحاديث التى لا تتعارض والنص القرآنى الذى لا يمكن أن يتعارض مع حاجات الإنسان وأهدافه.

■ س: برايك ما الذى يمكن أن تحققه الجماعات الإسلامية، المتطرفة فى الدول ذات النظم الاستبدادية؟

ج: لا أريد أن أتحدث عن الحركات الإسلامية وحسب وإنما عن كل الحركات التى تحاول إنقاذ ما يمكن إنقاذه فى بلاد يعانى شعبها من غياب القانون وسيطرة الاستبداد، لا أريد أن أقول أيضاً إن التاريخ بعيد نفسه ولكن يبدو أن الإنسان لم يصبح مؤملاً بعد لقيادة حضارة إنسانية على وجه الأرض كما أنه مازال يعمل ذاكرة ضعيفة لا ترتب الأفكار ولا تتطع بما حدث حتى الآن، كل الثورات

السابقة أطاحت بالأخضر واليابس ولم تميز بين الهدم والبناء، وكل الحركات التى تقوم اليوم فى العالم تسير على الخطى نفسها فتهدم كل ما قبلها، وتأخذ وقتاً طويلاً تطالب فيه الناس أن يدفعوا ضرائب للذين دافعوا عنهم، وما إن تبدأ فى البناء الذى لم يكن فى حسبانها حتى تنمو حركات أخرى تطيح بها، وإذا كانت تلك الحركات أضعف من السلطة القائمة فإن هذا يعنى أن تتأخر بلد الثورة خمسين عاماً أخرى تتشغل منها السلطة بتطهير ما حاولت تلك الحركات زرع فى المجتمع، وذلك يجعلها تحكم قبضتها على الشعب بشكل أقسى مما سبق لتحاظ على نفسها، ولأن الحكومات عموماً لا يمكن أن تمتد أكثر من تلك الفترة بما يجعل كل بناء فى دول العالم الثالث معرضاً لخطر الهدم والبده دائماً من جديد.

والذى أراه مناسباً فى هذه الحالة أن يتحى الثوار عن استلام أى سلطة ويظلوا فى موقع المراقبين لكل الحكومات التى تتوالى ولجميع العمليات الانتخابية، وأن يتخلى هؤلاء الشوار عن المطالبه بآى ضريبة عن جهادهم فى سبيل أوطانهم.

بخيت وعذيلة و راجى عفو الخلاق !

من التلمسانى

ليس بمستغرب أن تفرض الأزمة الاقتصادية الحالية حلولاً "سينمائية" مشابهة لما فرضته أزمة الأربعينيات على عقول المتفرجين، ولأن تكون مقولة "الفقر ولا الفنى" قادرة حتى الآن على إفراز هذا النمط الساذج من التفكير الذى طالعنا به فريق "بخيت وعذيلة" مع أول أيام عيد الفطر

التي تنهال بلا حساب لايشد من أي منهما بالسعادة التي كانا يفقدانها طيلة حياتهما. ومع استمرار المشاجرات بينهما ، والتي تلهب العواطف الكامنة وتنتهى بقبولات عنيفة دائماً، ومع إلقاء القبض عليهما يكتشف الجميع أن الكوكابين مجرد دقيق أبيض وأن مدير البنك الذى تأمر معهما على بيعه قد ضحك عليهما وعلينا واستولى عليه (ربما نزاجه الضار)، ويكتشف بخيت وعذيلة - كما يكتشف قبلهما راجى عفو الخلاق الأسطى محروس

ادعى الناس فى هذه الفترة) نعمة، كما أن الفنى بلاء ونقمة!! وما نحن أمام أسطورة مشابهة يقدمها عادل إمام فى النسخة التسعينية ، فى شخص "بخيت" الكهربائى الذى يجد حقيقة تمتلئ بملايين الدولارات تخلص منها صاحبها رجل العصاية "الداهية" تجنباً لرجال الشرطة ، فيستولى عليها هو وشريكه عذيلة (شيرين) ويتقاسمان الأموال.. كما يتقاسمان الكوكابين المخبأ فى قاع الحقيبة ويحاولان معاً بيعه دون جدوى.. ولكن رغم الملايين

بدءاً بالساخز الكبير لينين الرملى ومروراً بالخروج نادر جلال وحتى البطل الشعبى عادل إمام فلقد سبق أن قدم بشارة واكسيم دور الخلاق "مهروس" الذى تهبط عليه ثروة من السماء تفسد عليه جمال أيامه ومدوه نفسه وارتباطه بأسرته فى فيلم "لو كنت غنى" (١٩٤٢) فيتحول إلى "رأسمالى" عايب لايقدر مسئولية رأس المال، الذى سرعان ما يفقده ويعود إلى صوابه ليخطب فى الناس داعياً أن يجنبهم الله مغبة الثراء، حيث إن الفقر (كما



والنصيب من دواى الحقد
الإتسانى، لتصبح الدعوة فى
النهاية هى محاولة لاكتشاف
مواطن الخير فى المعاناة والفقر
والأحلام المحبطة ، ومواطن
الشر فى الحصول على ثروة
لاسييل للاستفادة منها لأن
للثروات أهلها.. فكرة قدمتها
السينما المصرية والعالمية فى
قالب كوميدى تارة وفى قالب
بوليسى تارة أخرى، لكنها تظل
منتجاً جيداً للمفارقة ، والمبالغة
فى الأداء، وفى صياغة المواقف
وفى الحكمة ، ومصدراً لا بأس
به لكسب الجماهير واستمرار
عجلة السينما فى الدوران..
ولكن إلا نكف يوماً عن مغالبة
خيال الجمهور ونعتبر السينما
شيئاً آخر غير كونها مجرد
مصنع للأحلام!

"المصنوعة وفقاً للكاتالوج"،
والتي تناسب عبث الواقع الذى
يعيشه الأبطال بالقدرة الإلهية
وبالفهولة . لكن الفكرة التى تقبع
فى صندوق الكاميرا المظلم تظل
لفرط سذاجتها فكرة تغيبية ، فلا
القضية قضية فقر وغنى ولا هى
قضية البحث عن السعادة بشكل
يوتوبى، ولكنها قضية طبقة
تفرض أيديولوجيتها
الاستهلاكية الاستغلالية على
الطبقات الأدنى، فتتمتلىء
إعلانات التليفزيون بالشقق
والسيارات الفاخرة ، ويكتسب
الصعود الطبقي السريع على
طريقة مليونيرات أمريكا أهمية
قهصوى فى خيال البسطاء،
ويتصور البعض أن القناعة كنز
لايبنى وأن رفض الترفاوت
الطبقي والثورة على القسمة

الصالح - أن حياتهما الأولى
يوصفهما كهربائياً ومدرسة من
المعتمدين أفضل بكثير من
معاناتهما المستمرة بسبب الثروة
المفاجئة التى لايقدران على
إنفاقها كما ينبغي ، فيوجد
بينهما الفقر ثانية وينطلقان معاً
عائدين إلى نقطة البدء.

نعم . فيلم "بخيت وعديلة"
فيلم تسلية جميل ، يثبت فيه
لينين الرملى أنه قادر دائماً على
إضحاكنا (حتى من نمط رجل
العصا الشيرى) والمهبط
بمعولنا وقلب موازين كل شيء
لصالح قانون النسبية ، كما
يثبت فيه نادر جلال أنه صاحب
كاميرا جميلة وديكوباج جيد
حين يريد، ولاننسى ديكور نهاد
بهجت بالوانه وزخارفه

قراءة في بعض إبداعات مهرجان المسرح التجريبي

مستقبل المسرح السياسي

مسرح

رائية خلافا

ونظراً لندرة الدراسات العربية أو الانجليزية عن المسرح الألماني المعاصر فإننا نعود بالقارئ، إلى المسرح البريختي الملحمي والسياسي وهو الإطار الذي ينتمي إليه براون وبلور تجربته من خلاله.

.. فبعدما نشبت الحرب العالمية الأولى، اهتزت القواعد المستقرة بالنسبة للحياة أو للمسرح وبدأ التفكير في أشكال جديدة واستشعر الثقاف الألماني الهزيمة قبل وقوعها فرفض كل التعبيرات المستقرة الهادئة وسعى إلى أشكال أكثر تعبيراً عن الهزيمة الاشتراكية في ألمانيا واغتيال زعامتها، وكان من بين الأسباب الدافعة للتيارين اللذين برزا وهما التعبيرى والسياسى غير أن المسرح التجريبي (استغرق فترة محددة ١٩١٨ - ١٩٢٥) بينما تطور المسرح السياسى وامتد حتى نهاية الحرب العالمية الثانية وما بعدها، اشترك المسرحان في تحقيق الهدف السياسى وهو استفزاز الجماهير للمشاركة في

ولد فولكر براون عام ١٩٣٩ بمقاطعة دريسدن في ألمانيا وبدأ دراسة الفلسفة عام ١٩٦٠ في جامعة ليبستزج. دعت به بعد ذلك الممثلة «هيلينا فايكل» زوجة الشاعر المسرحى برتولد بريخت عام ٦٥ للعمل في فرقة «البرليز انسامبل» في برلين وهو يعمل في هذه الفرقة ومنذ عام ٧٧ وحتى الآن يعمل في البرليز انسامبل، وحصل براون عام ٨٨ على الجائزة الوطنية للأداب لجمهورية ألمانيا الديمقراطية وله العديد من الأعمال المسرحية والدواوين الشعرية. اهتم براون في جميع أعماله بمشكلة الحرب والسلام وبفقر وبؤس الكادحين، وتعرض لفترتين هامتين في حياة الألمان الأولى حين أحكمت النازية قبضتها وصارت تتحكم في مصائر الشعوب، كما عالج الأوضاع السياسية السائدة الستينيات وحتى الثمانينيات والملل الذي أصاب الألمان بعد ركود النظام الشيوعى، فولكر براون لا ينظر للنظام الشيوعى نظرة وردية وإنما ينتقده بشدة.

أدب وفكر

صحوة ألمانية جديدة وإن كان لكل من التسيارين وسائله الخاصة في التعبير وقد نشأ المسرح السياسى فور انتهاء الحرب العالمية الأولى كرفض لمسرح الترفيه ورفض الواقع كمعطى ثابت وعمل على خدمة الحركة الثورية وحاول أن يقدم لها أعمالاً تبهد الطريق للانتصار وكان مولد المسرح السياسى فى ألمانيا، على يد إيرفين بيسكاتور رفيق برخت (١٨٩٢ - ١٩٦٦) من نشر كتابه المسرح السياسى فى أول عام ١٩٢٩، وبدأ يعلن عن أصول المسرح الملحمى الجديد، وكان مخرجاً ماركسياً ثورياً من أعظم من أخرج أعمال بريخت ومن أهم الرواد الذين دعموا المسرح السياسى فى ألمانيا.

والمسرح فى رأى بيسكاتور يتخذ صفة التنبيه لطرح كافة العلاقات السياسية والاجتماعية للعمل على تغييرها لصالح المجموع لذلك اهتم بقضايا العمل والطبقة العاملة حتى أنه فى عام ١٩٦١ يؤكد ذلك فى حرار شديد فيقول.. أى فن نحتاج إليه اليوم؟ الاعتقدون أنه الفن السياسى رغم كل شئ؟.. وهذا هو ما عبر عنه مسرح بريخت السياسى الذى يعكس الوضع الراهن للمجتمع على اعتبار أن المسرح يجب أن يكون جزءاً من البناء العلوى الايديولوجى الجديد لإعادة بناء

طريقة حياة عصرنا. كان هدف المسرح بالنسبة لبريخت هو تغيير الطبقة و الإنسان، فعندما رأى اليأس والحرمان والجوع يقهرون الغالبية العظمى من مواطنيه لم يجد فى متناول يده إلا الفن لكى يدافع عنهم به.

وإذا انتقلنا إلى أعمال فولكر براون وجدنا أنها تتميز بالسخرية والتغريب والروح الثائرة حيث يرسم شخصياته المسرحية وكأنها مزيج من السخرية والأمل وكأنها تبحث عما فقدته طوال حياتها.. الحرية والحياة الكريمة ولذلك تصارع من أجل القضاء على الحروب والجاعات وإحلال السلام.. فتتل شخصياته سجيئة لهذه العوامل يائسة ولا أمل لها فى الحياة وتطرح السؤال ولم الحياة وما قيمتها فى مثل هذا العالم؟ وتسال عن المخرج وعن كيفية عبور الحدود المصطنعة وربما أيضاً الحدود الذاتية.. إن مسرح فولكر براون يخرج الجمهور ببساطة عن تقليديته وهدونه ويطرح أسكالا مختلفة للصراع فى رحلة البحث عن مفاهيم الحرية والعدل.

وقد أصدرت وزارة الثقافة بمناسبة مهرجان القاهرة الدولى للمسرح التجريبي مسرحيات فولكر براون: «المجتمع الانتقالى» و«ترانزيت فى أوروبا».. فيجيبنا فى رحاب الحرية، ترجمة وتقديم

د. فوزية على السيد استاذة الدراما باكااديمية الفنون.

فى مسرحية المجتمع الانتقالى نجد أن الشخصيات لا تملك سوى العلم بسبب الظروف السياسية التى سادت تحت مظلة الشيوعية وقيدت الحريات العامة.. فيحلم كل شخص منهم بعبور الحدود حتى على مائ طائرة مختطفة ويذهب إلى بلد آخر فيه كل ما تصبو إليه نفسه.. والنتيجة هي أنهم يحاولون تحقيق الحياة الأفضل عن طريق العلم.. يحلمون بالجنة ويحلمون المفقودة.. أما مسرحية ترانزيت فى أوروبا فمأخوذة عن عمل للكاتب آنا زيجر ويسأل "ميت" فى البداية عن مقدراته على احتمال سماع الحقيقة ويكون معنى ذلك بالنسبة له أن يتوقف عن البحث عن الحقيقة.

فى مسرحية «افجيبنا فى رحاب الحرية» نجد أن الشخصية النسائية الثائرة لا تهدأ ولا تستريح لأنها ترغب فى دفن جثة أخيها وتسير به وهى فى عربة من عربات السوبر ماركت وتتجول به داخله لأنها لا تستطيع دفنه لأن ثمن الأرضى أصبح باهظاً. أتناول فى السطور التالية مسرحيات فولكر براون الثلاث من أربع زوايا هي:

١ - علاقة العمل الفنى

المؤلف باعتبار المؤلف صاحب رؤية فلسفية ومحاولة تفسير هذه الرؤية من خلال كتاباته وتحديد معالمها وإثبات وحدة الرؤية والإطار الفكرى الذى يربط أعماله.

٢ - نقاط التقائه بالمرسح البريختى،

٣ - بنيته اللغوية.

٤ - علاقة العمل الفنى بالقارئ - المشاهد / تأثيره على القارئ (سيكولوجية الاستماع الفنى)

ينتمى مسرح فولكر براون قلباً وقالباً إلى المسرح السياسى الذى وجد جذوره فى ألمانيا على يد بيسسكاتور وبريخت، وفى مسرح براون نجد هذا الإنسان الشائر على أوضاع مجتمعه السياسية والاقتصادية.. هذا الإنسان المتفجر الذى يريد أن ينفخ عن جسده عناء الأسئلة، محققاً بذلك وظيفة المسرح السياسى الأصلية وهو أن يسأل الأسئلة التى يجب أن يسأها المجتمع فى لحظات القهر ولا يجب أن ننتظر منه أن يجيب على هذه الأسئلة وإنما عليه فقط أن يسأها حتى تتخذ شكلاً محدداً وما هذا الشكل إلا الرؤية العيقة الواضحة التى تصاحب ميلاد أى فجر جديد..

فى "المجتمع الانتقالى" تساءل إحدى شخصيات المسرحية لماذا نتحول إلى أشخاص

سخيفة ويشيب منها الشعر ولا تصبح لها قيمة أو أهمية وتكون تسالى وتصبح الأمور بالنسبة لنا سيات؟

وفى "ترانزيت فى أوروبا" نلمع نفس الحس الاستفهامى العيى "ماذا سيحدث لنا عندما نصبح أحراراً وعندما نستطيع أن نمارس حياتنا العادية؟"

.. ومن ناحية المضمون نجد أن مسرح براون يعالج أحداثاً أو موضوعات لا ترتبط بزمان أو مكان كفكرة العرب والسلم فى حد ذاتها.. يتناول مجموع

الأفراد مبنياً التشوه النفسى الذى أصابهم ومشاكلهم الإنسانية الحقيقية وأحلامهم التى يلهثون وراءها.. ويتخذ فى سبيل ذلك قيم التنبيه بكشف علاقات سياسية واجتماعية حقيقية.. وهنا نجد أن المسرح ليس فقط مرآة لعصر بل أيضاً

وسيلة لزمزيمته وتحويله.. وفى "المجتمع الانتقالى": "يوجد أكثر من ٨٠٠ مليون من الأميين على مستوى دول العالم أجمع"، وفى موضع آخر "لا قيمة لنا ونحن

تساع، فكل هذا يحدث بمجرد أن نولد وندخل الحياة لأنه لا يوجد هنا الشخص الذى يستطيع أن يكون مخالفاً للآخرين ويتميز عليهم إن الحاضر يشع ولكن عندما أفكر فى المستقبل أشعر الآن فى حياتى الحاضرة بالراحة لأن المستقبل أكثر بشاعة .

لا نستطيع السفر لا نستطيع مغادرة البلاد..

.. إلا أن الشخصوخ لا تكف عن العلم.. أشعر أيضاً بالراحة لأنى أشاهد ضوءاً شيع على من بعيد وأرى الحرية.. أحلم أنى أقفز أننى أصبح وأغنى اتسلق العائط وأنفجر من الضحك وأننى أعبر الحاجز."

ولا يكتفى براون بعرض الأحداث الفردية بل يتخطى ذلك إلى تحليل انعكاساتها الاجتماعية والاقتصادية وإلى إدراك جميع الوقائع التاريخية المتصلة بها، كما أنه لا يقيم حواراً جديلاً.. ولكنه يحاول إزاحة الستار لرواده عن الحقيقة التى يزرعون تحتها وتحويلهم من مناطق الضداع التى تحيط بمختلف حياتهم..

فى "المجتمع الانتقالى": قالت - ينبغى أخذ موافقة على كل شىء لابد من النظام . لذلك لا أعرف شيئاً. الأسماك الميتة لا تستطيع عمل شىء سوى أن تسبح مع التيار. نحن نجلس هنا ونسحب الرأس بين الكتفين ونعد الأظفار تهطل وتتمنى عدم حدوث عاصفة وزوايع.. ستمر العاصفة بسلام.. (فجأة) سأغامر .. وسأجرؤ على عمل شىء، سأفعل شيئاً - سأحاول أن أعيش.. (يتأفف فالتبر بشدة).. شخص بمفرده

بريخت عن امكانية وجود الحل
من منطلق العمل على نفى
الاعتراب الإنسانى.

* استخدم بيسكاتور في
مسرحه العروض السينمائية
والفانوس السحرى ومانشئات
الصحف فى إخراجيه
للمسرحيات التاريخية وكثيراً ما
استعمل بريخت الستارة
الأممية كحائط تنعكس عليه
عناوين الفصول ومعظم
مسرحياته تقطع أحداثها
الجارية أغنيات أو قصائد
شعرية من شأنها أن تلخص
الحدث أو تعلق عليه أو تتبأ به.

لم يلجأ براون إلى هذه
الأساليب التى تساعد كثيراً فى
بلورة الإحساس بالاعتراب
وتقديم النماذج البشرية
المختلفة. إلا أننا نجد فى
"المجتمع الأنتقالى" أن فيلهلم
أحد الشخصيات يغنى ويقاطع
ويدخل فى حوار مع باقى
الشخصيات بالغناء الهزين "يا
ليل يا عين" ثم يغنى "من الممكن
أن يغنى الجميع معى

ولكن صبرى لن ينفذ

وهذا شئ مضحك جداً

ولن ألقى المسئولية على أحد

ولن أهتم بذلك

يا ليل يا عين"

.. ثم تنتقل عدوى الغناء إلى
شخصيات أخرى..

* فى المسرحية الأخيرة

"أفيجينا فى رحاب الحرية"

تقوم المسرحية (١٥ صفحة)

سنتحول إلى عالم ثالث ، ولكننا
لن نشعر بذلك قبل أن ينمو
أعشابه بين أسناننا ، "استيقظى
المانيا لأننا فى القيد سنمتلك
العالم أجمع" ، إن الأموات قد
اتخذوا لهم موقفاً واضحاً ،
وثابتاً مثل القبر. ولهم أيضاً
مستقبل لأنهم فضلوا الموت على
الحياة.

نقاط التقائه بالمسرح البريختى

* يقوم براون بنقل أفكاره
واضفائها على شخصيات
ونماذج عادية من الحياة ، ففكرة
البطل غير موجودة عنده مثلاً
عند بريخت ، فالبطل لدى
بريخت غير موجود لأن ذلك
معناه أن الفرد قد انسلخ عن
المجتمع.

* يلجأ فولكر براون إلى
النهاية الدائرية فى المسرح فهو
لا يضع حلولاً أو يصل إلى نهاية
محددة، ويتفق ذلك مع مضمون
مسرحه وأسلوبه فى التناول فهو
يجعل شخصياته ترفض وتلفظ
الواقع حتى آخر نفس لها وتظل
رغم ذلك تلفظه حتى النهاية
بدون أن تحصل على إجابة
واضحة عن أى شئ.. وقد لجأ
بريخت إلى النهايات المفتوحة
وما يميزها كناسلوب مسرحى
هو الكشف عن القوانين المحكمة
فى العلاقات البشرية
واحتمالاتها أو بهذا يكشف

يضطهد الجميع"
ويعبر فالتر هنا عن سخط
المواطن الألماني الشرقى وملله
من النظام الاقتصادى الذى يفقد
فيه الفرد قدرته الحرة على
الحركة فيجلس صامتاً مشلولاً
يتمنى أن لا يجرفه تيار الفقر
فيتمرد..

وفى موضع آخر "انتون -
نعل حذائى لا يحمل أعله الا
متجولاً تعساً.. إن هذا الرجل
هو سبب تعاستى.. أنا أستطيع
الابتعاد عنه ولا حتى مسافة قدم
واحد، نفسى جنين وضعى
الذى أعيش فيه.

أنا اتخذى من بطن أمى التى
تصلمنى بين ضلوعها أنا باول
انتون - المانيا الشرقية وأنا لا
أرى من أحسانها شيئاً."

نجد هنا المواطن الألماني فى
علاقته بالمواطن ألمانيا.. فالمواطن
مثل باقى الشعب لازال جينياً
لا يقدر عل الحركة أو الفعل
لا يستطيع بل لا يمكن الابتعاد عن
الوطن يحكم الظروف السياسية
المفروضة عليه ولا يستطيع أن
يرى الحياة فى اقترابه من هذا
الوطن.

ويستخدم براون من أجل
فضح الواقع الذى يربخ تحته
المواطن الإنسانى أسلوب
التحريض من أجل الاستيقاظ
وإحداث صدمة للمشاهد وذلك
تحقيقاً لهدفه السياسى وهو
استفزاز الجماهير .

فى "المجتمع الأنتقالى"

على اللقطات القصصية المسرحية ضعيفة الترابط تهدف إلى معالجة المشكلات الاجتماعية وتخاب في المتفرج حس الالامعقول ،لاترتبط بالبناء التقليدي الدرامي بل تعتمد على الرد واللقطات المتقطعة مثلما يحدث في المسرح المحمي الذي يقدم خلفية بانورامية للأحداث.

اللغة والتركيبات اللغوية:

تنتمي اللغة عند فولكر براون إلى تيار ما بعد البنيوية "Post structural-ism".

الذي يمثل الردة عن المذهب البنيوي، ويوقوم على التشكك في العلاقات اللغوية نفسها وفي منطق وقوانين انتظامها ويقول بان النص الأدبي لايمثل بنية لغوية متسقة منطقياً تخضع لتقاليد ثابتة يمكن اكتشافها بل يمثل تركيبة لغوية تعارض نفسها من الداخل وتعج بالكسور والشروخ والفجوات مما يجعل النص قايلا لتفسيرات لانهاية لها.

ففي "المجتمع الانتقالي":
مثن: ماذا أصاب عينيك، ما شا؟

ماشا: نعم، لاأرى شيئاً ولا أعرف لماذا؟ في الصباح أرى كل شيء وبوضوح عندما أجلس في العمل وأنظر إلى الوثائق

أجد أن الحروف تسبح أمامي ولكن في المساء لاأرى شيئاً على الإطلاق.

مثن: عليك زيارة الطبيب. أوكا: كنت أود صنع الحلوى لكم، ولكن (تضحك) لم أفعل شيئاً.

ماشا: المسألة لاتشعلق بالعيون. إن عيوني سليمة ولكن الحال يزداد سوءاً يوماً بعد يوم انتون: أرجو المذرة ولكن لماذا تستعملين النظارة القاتمة؟ ماشا (تبتسم): إنها نظارة شمس وزجاج من النوع العادي

فالتتر: أنا أعرف الرأسمالية أيضاً ورأيتها بالعين المجردة دون النظر إليها من وراء نظارة". في "ترانزيت في أوروبا.. "لماذا السكن بالقسرب من الصواريخ والأفق بلون الكبريت وهذه السحب التي تنبول سائلاً قاتلاً" -

"معامل تكرير الايديولوجية".

المسرح والمتفرج

يضع براون القارئ أو المشاهد لأعماله في موقف حرج.. عندما تنكشف كل الأشياء والحالات من حوله فيجد نفسه، وحيداً حائراً والعالم ينكمش في خجل.. ففي حين يؤكد التجريد الشديد الشعور بالاعتراب وجعل حياة الإنسان التائهة غير المستقرة دائماً في

بقرة الضوء، فهو يثير في المتلقي أسئلة عما يحدث في مجتمعه. وهو يدعو لأن يتساءل بدوره ويحاول أن يقوم بالفعل.

إلا أن أسلوب براون يشير معاني أخرى هي وإذا استمر المسرح السياسي يعمل بهذا القدر الكبير من المباشرة بينما. اللامباشرة هي سلاح الفن الرئيسي فهل يمكن القول إن المسرح السياسي يعمل لموته هو؟ وإذا كان بريخت يؤكد على أن المسرح لابد وأن يحمل في طياته جانب المتعة حتى لو كان مسرحاً سياسياً ملخفياً فهل لنا أن نتساءل عن قدرة مسرح فولكر براون على الصمود وعلى استقطاب عدد أكبر من الجمهور بينما يخلو مسرحه من عنصر المتعة؟.. فكما يقول بريخت «إذا لم يوجد مثل هذا النوع من التعليم السلي لااستحال أن يقوم المسرح بدور المعلم».

المراجع

- مسرقيات فولكر براون
- ترجمة د. فوزية على السيد -
- مركز اللغات والترجمة -
- أكاديمية الفنون
- المسرح بين الفن والفكر
- د. نهاد صليحه
- مقدمة في نظرية المسرح
- السياسي
- د. أحمد العشري



منمنات تاريخية أم مسرحية ؟

مسرح

مايسة زكي

أحداث التاريخ وحتمياته،
يودون لو يبدلونها تبديلاً.
وما التدوين على تلك
الوحدات المتحركة، وكأنه
نحت بارز مع اتساع
المسافات الأفقية ما بين
الأسطر تدريجياً تجاه
الخشبة، إلا إحياء بعد ثالث
عميق كأنه مسار التاريخ
الأبعد فالأقرب في تواليه
وسيطرته، وتتداعى إلى ذهن
«أساطير الأولين» و«ن والقلم
وما يسطرون» وكل ذلك التراث
الذي يشترك فيه القرآن
باعتباره كتاباً مقدساً بالتاريخ
باعتباره الماضي الذي لا يمكن
مسه أو تغييره، وهو نوع من
القداسة شديد الوطأة
والتكبير.
وليس اعتباطاً أن يبدأ
العرض بسؤال علماء الأمة -
كما يطلق عليهم التاريخ أو
المؤلف أو أنفسهم - لجلال
الدين بن الشراشجي عن
موقفه من مفهوم القدر، ليجهر
بإيمانه بحرية العقل والإرادة،

إن قسوة تعرى التاريخ
وملابساته وملامسته الفذة
للاواقع المعاصر ومواجهة
التشكك في التقنيات
والمسلّمات، وتلك القيمة
النسبية الخفيفة للأفكار
والاختيارات في وقت الأزمة
الضيق، مع الاحتفاظ بروح
النسابة التاريخية لهو أمر جد
معرض، لكنه ممتع في الفن
تلك المتعة النيلة.

تواجهك تلك الوحدات
الرأسية: الستائر المعلقة،
الصفحات، الأعمدة، الأبواب
التي تنسدل من أعلى المسرح
إلى خشبته وبطول المسرح
وعرضه ملخصة ثقافة الأمة
المهيمنة مبنى ومعنى أو عمارة
وخطأ، «مسطورة» عليها
كلمات مقدسة يدفعها المظنون
جينة ورواحاً خاصة الشباب
المتسائل أو الطحون من مثل:
شعبان على امتداد المسرحية،
ريحانة في مشهد الاغتصاب،
وشرف الدين مع معلمه ابن
خلدون، وكأنهم يدفعون

ربما لا يستطيع المرء أن

يرى حقاً «منمنمات» سعد

الله ونوس «تاريخية» كما

يقدمها المخرج عصام السيد

وفرقّة المسرح القومي

العتيد إلا بقدر من المشقة،

وهو - حتماً - ضئيل إذا

ماقورن بما كبده معاصرو

الحداث للجل الذي ترويه

المسرحية، وهو استيلاء

تيمورلنك على دمشق في

السنة الثالثة من القرن

التاسع الهجري.

د. وليد

يدونه ابن خلدون ويحمله المؤرخ بين يديه، والذي لا يتردد فحسب في الوحدات الطولية التي تتوالى أفقياً ورأسياً - كما سبق وأشرنا - وإنما في الشرائع الملونة ذات الرسم النمطي للحكايات الشعبية والتراثية لمحمد بغدادى، التي تنسدل بحجم واجهة المسرح بأكمله كقواصل بين بعض المشاهد، وكذلك بتحويل بعض الوحدات الطولية عن طريق الإضاءة إلى شاشات خيال ظل، فيكشف خيال الظل عن حقيقة ميزان القوى فى الصفحات التاريخية بقدرته على اللعب بالأحجام، فيبدو أغلب أهل الشام الشائرين مرده تصفيل سيوفاً خلف الوحدات، فإذا مال ميزان القوى تجاه العلماء المتواطئين مع تيمورلنك بدوا هم المرءة. وإذا يبدو تيمورلنك عملاقاً فى نظر ابن خلدون وهو يخاطبه، فإنه يتساوى فى الحجم ويكاد يتضاءل دون أنزاد فى مشهد لقاءه بعد الاستسلام ورغمهم. كما يكشف خيال الظل كذلك عن تلك المناطق التي يغفلها كتاب التاريخ المنهمكون فى حياة الملوك - كما يتهم شرف



الأسى المصاحب لحضور مراحل المساة المعروف نهايتها سلفاً، وتبطن كل هذا الجدل والاندفاع المموم تجاه المصائر أو الحذر الشديد فى إلقاء الهلاء بروح ساخرة قاسية لاتعرف الرحمة.

* * *

ولا أرى سبيلاً إلى التعرف على منمنمات العرض الفنية إلا بمحاولة تتبع أمثلة من جمالياته المتدفقة، والتوظيف الجدلى لعناصرها، الذى أسهم فى إبراز شبكة الأحداث المعقدة ورقعتها الملحمية فى منمنمات ونوس التاريخية. ولنبداً بمفهوم الكتاب الذى

وأن الإنسان مخير لا مسير ولا سقط التكليف، ويختفى تماماً حتى نهاية المسرحية، ليحتل الجدل بين شرف الدين الشاب ومعلمه ابن خلدون الجزء الثانى من العرض عن علاقة المؤرخ العالم بالوقائع المعاصرة، وماهية علم العمران الذى أسسه.

ويشتبك مفهوم القدر مع مفهوم حركة التاريخ. فإذا كان الماضى محتماً وخارجاً عن إرادتنا، فهل يحدد القدر أو قوانين الحتمية التاريخية مسار مستقبل البشر وتفاصيل حياتهم الصغيرة؟ ويزيد من حدة تلك الجدلية ووقعها المؤلم قيام ممثل واحد - حمزة الشيمى - بكل من دورى ابن خلدون المنخرط فى الأحداث على خشبة المسرح يدونها والمؤرخ القديم على يسار خشبة المسرح أو يمينه، مع تكسير فى عرييته الفصحى أو تعميمها، مما يحوله إلى دور واحد ممتد يشابه مع باقى الشخصيات التى يتيح لها المؤلف الدخول والخروج من الشخصية مثل أبى دلامة والعلماء وشرف الدين. وإن كانت تلك حيلة متعارف عليها فى الربط بين التاريخ والواقع المعاصر، فإنها فى هذه المسرحية تعمق

الدين ابن خلدون - وكذلك ينسأها أحياناً القواد الأبطال صناع التاريخ أمثال أذدار، فتصور حب مروان لخديجة، نساج الصرير وامراته البسيطين.

ويحاكي خيال الظل الصرير شاشة تسدل بعرض المسرح وطوله تشف عن رقصات الشعب أو فثاته التي تخرج بمشاعل النار لهاجمة بيوت الخطأ، أو تسرى في نسائم عدوى الحناء على أنغام لها إحياء السحر بآلاته الموسيقية الشائعة، أو يخرجون يجارون بالشكوى من ويلات التشر، تصاحبهم تنويعات موسيقية على إيقاع الأكر، ويشملهم - عادة - لون أحمر تتفاوت درجاته، لأن العنف والاعتصاب والحناء.

كل تلك التنويعات، في كتاب التاريخ وفصائحه المسرحي بالتبادل مع التمثيل الحي، تحكمها حسابات جمالية دقيقة في مساحات الأداء وفي علاقتها بالنص المكتوب لسعد الله ونوس.

وإذا انطلقنا من لحظة حرق الكتب المحظورة التي يحملها جلال الدين بن الشرائجي بعد الأمر بسجنه، ورجال

وقوف يتوسطهم الشيخ التاذلي يحملون الرايات في نصف دائرة، والخلفية لأعمدة الجامع الأموي يعمها اللون الأخضر بينما علماء الأمة: ابن مفلح، وابن العز، وابن النابلسي، يحيطون النار وينكبون عليها في قداسة كأنهم الجوس، وتلى منغمة: «وأعدوا لهم ما استطعتم من قوة ومن رباط الخيل ترهبون به عدو الله وعدوكم وآخرين من دونهم لاتعلمونهم الله يعلمهم».

من تلك اللحظة يبدأ موكب الجهاد مقرونا بالسخرية والمخاوف، وينتهي العرض بصليب جلال الدين بن الشرائجي تسبقه مباشرة نيران تجاكي واقع حريق دمشق في الخلفية، ثم شريحة النيران في مقدمة المسرح وابن خلدون/ المؤرخ يصف الحريق. يرتفع جلال الدين بعد ذلك مباشرة مصلوباً مؤطراً بوحدة محمرة كأن النار تصولها، فهل بدأ سقوط دمشق عندما أحرقت الكتب ونفى الجد؟

«عجبت من اتفاقهم في أمرى على ما بينهم من الحرب وسفك الدماء»
إن محمد السبع وهو يؤدي دور التاذلي بكل قسوته

ومصادقته بعد مشهد حرق الكتب - الذي يستدعي محاكم التفتيش - والتاذلي ضالع فيه وحاكم، وعصام السيد وهو يفسح له أقوى مناطق الخشبة سواء في المقدمة أو وسط الناس في الصلاة، وحين يسقط عليه ذلك الضوء الأخضر وهو يحكي رؤيا الرسول عليه الصلاة والسلام له بعبور النهر والاستشهاد، يفرقنا في تلك الرغبة المحمومة وذلك التدفق الذي يكون لشباب لاشيخ، وحتى ينتهي الجزء الأول من العرض باستشهاد، ذلك الرجل الذي يؤمن باجتماع الأمة على كلمة واحدة ولا يتحمل الزيف في القلوب.

لا يمكن إلا أن يتساءل المشاهد بعد كل ذلك الإلحاح على الجهاد، وبعد وصف ابنه له وهو يلبي نداء، عما إذا كان التاذلي ذاته الذي أمر بسجن جلال الدين لأنه أفتى بحرية الإنسان قد اختار مصيره بنفسه، وكان تريده المتلاحق للرؤيا مجرد حافز يتمسك به لبعض رغبته المحمومة تلك، في الشهادة وإيمانه المتناهي بالدفاع عن المدينة، ولا سيما أن ابنته ابنة التاذلي التي يشار إليها دائماً بمشابهته -

تختار ألا تموت عذراء وتختار أن تتنحدر بعد جهاد في القلعة!

ولا يفوتنا هنا أن نتوقف عند استخدامات الإضاءة واللون الجذليين، فذلك الضوء الأخضر الذي يصاحب الرؤيا الصادقة بأداء السبع لا يلبث أن يحتل المساحة الأمامية لرداء أبى دلامة التاجر، ولانسى أن التاذلي يقول في موكبه: أيها الناس دعونا نمشي معاً في «أسواق» المدينة وندعو المسلمين «إلى تجارة» نتجينا من عذاب أليم. يحمل أبو دلامة - عبد الرحمن أبو زهرة - منطق التاجر عن قناعة في صفاقته التجارية، وصفقاته السياسية بتسليم المدينة، وشراء الجوارى، وفي تحليله للدين الإسلامي، حتى أن «لطشة» الضوء الأخضر التي تظهر على إحدى الوحدات والجارية ربحانه تحتّمى بها تتراسل مع صرختها: «تري، وأبود لامة «المسلم» يأخذ حقه المدفوع ثمته مسبقاً، والذي لا يناقشه فيه أحد من علماء الأمة «المسلمين». واللون الأخضر مثقل هنا بالعلامة الإسلامية الشائعة خاصة وهو المشهد الوحيد الذي يظهر فيه أبو دلامة مرتدياً لوناً وردياً لرداء

النوم.

فهل أتحدث عن منمنمات؟ ربما

إن المخرج يتعامل مع اللون في هذه المسرحية بثراء ومراوغة تحاكي تماماً ثراء شخصياته وتناقضاتها، وتعدد أو اتساع مفهوم الكلمة الواحدة.

والمفارقة الأساسية في المسرحية أنه بينما يبدأ العرض بنفى الجدل والمجادلين من ساحة التاريخ وخشبة المسرح برمى ابن الشرائجي بـ «الكفر» وسجنه تمهيداً لمواجهة العدو «الكافر» (١) تنبني حركة النص على متتالية من المجادلات والخلافات العادة في الرأي، مما يفسح الطريق إلى إحلال شخصيات محل أخرى، وتراكم وجوه فوق وجوه، أو زوايا من وجنوه، وظلال تتداخل مع أخرى، بحيث يحل محل التسجاور المكاني في اللوحة التكميلية - المتحركة هنا - توالى المشاهد قريبها وبعيدها، وزمن الأداء محل المساحة.

ومما يساعد على إبراز هذا الملح النصي قوة أداء الممثلين جميعهم، وتوفر على ملامح أدائية خاصة لكل شخصية بحيث يستمر تراسلها مع

الشخصيات الأخرى في حضورها وغيابها في المواقف المماثلة، بالإضافة إلى عنصر هام هو الحركة المسرحية التي اختطها عصام السيد والتي تتيح إمكانية تذكر جمل بعينها في مشاهد سابقة في المشهد الحاضر. والمثال الأسهل والأكبر على ذلك هو الحركة تجاه منتصف مقدمة المسرح والسلم لكل من: آردار، وشرف الدين وابن خلدون، والشيخ التاذلي، والتي تبرز مونولوجاتهم أو مقاطع حواراتهم المطولة، فيستدعي بعضها البعض، على اختلاف اتجاه الإضاءة في كل مشهد.

فما لجدل بين آردار نائب القلعة - أحمد عبد الوارث - ومحمد بن أبى الطيب - أحمد الطمائي - ورفضه لمشاركة الجهاد، يذكرنا باستنكار التاذلي لابن الشرائجي وسجنه، وكذلك يحل شرف الدين محل جلال الدين في جدله المطول لابن خلدون في مجال آخر من العلم في الجزء الثاني من المسرحية. ومن الغريب أن ابن خلدون العالم الكبير المتخاذل عن الدفاع عن المدينة وعضو المفاوضات مع



تيمور لك يتسع صدره
لمجادلة شرف الدين بينما
يضيق التاذلي ببدأ المجادلة
نفسه. إلا أن شرف الدين -
ناصر سيف - من جهة
أخرى يتخذ التاذلي قدوة
ويحاكي منطق الحلم عنده.
وبينما يبدو آزدار فى
موزولوجه الموجه الشامخ
الذى يجب كل تناقضات
العسكري يدافع عن نفسه
ضد اتهامات ابن النابلسي -
سمير عامر - ابن أبي الطيب
بالبحث عن بطولة أوصيت أو
إمارة، إلا أنه فى ذات الوقت
يرد على تعليق ابن خلدون
على شهادة التاذلي واتهامه
بالوسوسة أو الغفلة أو
الجنون. وفى الخلفية عن بعد
- إذا تعاملنا مع التوالى
الزمنى بمبدأ التجاور المكاني
فى اللوحة - يظهر أحمد -
سميد الصالح - أحد أفراد
الشعب قزماً صغيراً يردد
ذات الكلمات عن البطولة
والشرف والعقيدة العسكرية
فى حماية المدينة، لكنه
لا يحتملها فيسكر دائماً
ليستمد قوة، بل يصبح
السبب الذى يأتى بالتنازل إلى
بيت أخته خديجة - هالة
النجار - فيقضى عليها وعلى
زوجها وطفلها المنتظر.

والغريب أنه فى الحوار
الدافئ الذى يسبق
الاستسلام بين آزدار ونائبه -
شهاب الدين - أحمد فؤاد
سليم - عندما يقول آزدار،
فى أوقات الضعف والانحلال،
الأحلام باهظة التكليف،
وكنت أخشى دائماً أن تنوم
فى الحلم ونضيق الممكن»
تتردد كلمات ابن خلدون فى
مشهد سابق وهو يقف تحت
إحدى الوحدات كأنها مسلة
يضاء جزؤها الأعلى بإضاءة
كائية والكلمات عليها متداخلة
قديمة: «فى هذا الغروب
الشامل قد تكون قبة الضوء
الوحيدة هى وصف الغروب
والشهادة عليه».
ويبدو فى تلك اللحظة جناح
شهاب الدين وشرف الدين
والتاذلي هو جناح الشعراء
يقابله جناح الواقعيين أمثال
ابن خلدون وآزدار على تضاد
موقفهما التام من المهنة
وعلى هذا النحو من
التحجول الدائم الدائب
للعلاقات ومواقف
الشخصيات فى مجرى
الأحداث والمجاذبات
والتكشفات، بحيث تاتى
مناطق اللقاء والاتفاق عذبة،
ترتفع فوق كل الصخب
والعنف، وتربح العقل المرهق،
وإن لم ترحم النفس من ألم

موجع لما يحوطها من سخرية
الأحداث وحتمية الهزيمة.
إن لقاء الجارية ربحانه -
معزة عبد الصبور - الخاطف
بشعبان المذوب - عماد
العروسي - الذى يبحث عن
أمه وينادى عليها، حين
تفتصب ربحانه، وحين يقتل
التاذلي، وحين تنوت القلعة،
أو سعاد ابنة التاذلي، ويندفع
فى كل مرة ليعبر من وضع
الأعمدة، لقاء قصير لا يستغرق
إلا دقائق معدودة. تضمه إليها
وظهرها للجمهور تهدده،
تطعمه من ثديها..
ساكون أمك
كلهم تثار وأنا وأنت غريبان
وتوحى حركة الهدمة
بحركة المركب تهتز فى النهر
- نهر بردى ربما - مع نغمات
سمير حبيب التى تحاكي
حركة المياه فى النهر، وهو
العبور الذى لا يكتمل إذ تنطلق
الدافع والحرائق فيفترقان،
لكنه يكتمل بلقاء شرف الدين
وسعاد ابنة التاذلي - سوسن
بدر-.

إن سعاد فى مشهد سابق
وعلى سلاسل منتصف مقدمة
المسرح، وفى لون أزرق
شفيف، تصف مناماً
لاستطيع الآن أن تخطيء
فيه وصفاً شاعراً لخروج

البطولى فى القلعة.

* * *

وبرغم إنطلاق شعبيان
المجذوب الذى يحتل تعاطف
المشاهد ويُعد ضمير المرحلة
التي يعاصرها بعد مواجهة
آذار لكل من أبى الطيب
وابن النابلس، يدفعهما
بعيداً وهما ينقبان أسوار
القلعة تلك التي تحيط أسفل
خشية المسرح، وهما يرددان
«الخلاص» لامتلك إلا أن
تتساءل - والأقبية تضئ -
أليست تلك القلعة هي سجن
المدينة الذي سجن فيه جلال
الدين ومعارضو السلطان؟
والفارقة أنه عندما ينفي
آذار الرجل العسكرى
المعارضين ويسجنهم، كما
نفي من قبل التاذلى أهل
الاجتهاد، وعندما تقهر
العقيدة الدينية والسياسية
على السواء لاتجتمع إلا كلمة
أصحاب المصلحة من التجار
أو التجار العلماء فى تشكيل
درامى يسخر من كل ذلك
الأمل فى اجتماع كلمة الأمة
على فكرة أو «مصلحة» (أ)
بدأ من التاذلى وانتهى
بشرف الدين. ويطلون على
ابن خلدون طلة فكاهية من
بين الأبواب كأنهم الأريعون

المؤرخ الذى يردده كلازمة
مسرحية تاريخية تنهى أغلب
مقاطعها، إلى عنصر متفاعل
مع مصائر الناس ويفهمها
الماء.

ويحد ذلك الانتصار
الصغير مشهد سابق لاقتحام
التر لبيت مروان - فاروق
عيطه - ويردد مشهد
اغتناب التترى لزوجته
مخيلاً مشهد اغتناب جارية
أبى دلامه حيث الكل تثار من
جهة، ويسخر فى ذات الوقت
من عذوبة تنفيذ ليلة عرس
شرف الدين وسعاد.

ويحد كذلك مشهد
الانتصار الصغير هذا مشهد
لاحق لتسليم القلعة، حيث
يرتدى آذار رداء من ذات
الخامة التي ترتديها سعاد
وينفس اللون الأبيض؛
الانتصار الصغير، التحليق،
العرس، الهزيمة، الجناز فى
منظومة واحدة.

وينفس ذات الجسملة
الموسيقية ل«وطنى حبيبى
الوطن الأكبر» التي تم
توزيعها على مناطق العرض
بإيقاعات مختلطة تتراوح بين
السخرية الشديدة من
العسكر السلطانى إلى
الجلال المهيب لوكب «هزيمة»
آذار وعساكره بعد صمودهم

الفلسطينيين من بيروت عام
١٩٨٢، وطائر كبير يهدر
قوقهم فى صيف بيروت، فى
رد ساخر أسيان على منام
أيها. لكنها فى ذلك المشهد،
وعندما تتيقن من الهزيمة،
ويحتاجها الشك، تغلق
الأبواب عليهما - هي وشرف
الدين - الواحد تلو الآخر من
عمق المسرح إلى مقدمته حتى
«دعنا نحلم... دعنا نحلق فوق
الانقراض والعذاب... دعنا
نبعد نصراً صغيراً يخلصنا
نحن الاثنين. سنعلو على
تيمور والتتار، سنعلو على
مرارة الهزيمة، وسنحلق فى
سماء صيفية زرقاء»

يمتزجان فى خيال الظل
وتطلق أذرعهما معاً كطائر
واحد كبير يتحدى على أنه
محض «خيال» طائر الكابوس
الذى أصبح واقعاً مخيفاً
سجله المؤرخ. ويعبران النهر
مثل أيها، لكن لكل عبوره.

وتتدفق موسيقى النهر
وتنعكس ألوان السماء
الصيفية على نهر بردى،
الشاشة البيضاء بطول
المسرح وعرضه. وهى اللحظة
الوحيدة التي يتحول فيها نهر
بردى بإرادة بشرية ومؤثرات
إخراجية فنية من عنصر
طبيعى لامبال بما يحدث
للشهر، تماماً كابن خلدون/

حرامى.

ويجمع المخرج بينهم فى اللبس وحركتهم المتأيلة حتى عندما يغيب الإيقاع القرأنى الذى يصفون إليه، وقرب نهاية العرض يجمعهم فى كادر تضيئه إضاءة جانبية، وهم يقرأون الفاتحة على اتفاقهم بتسليم المدينة، عصابة الأربعة وقائدهم أبو دلامة التاجر. ومن الطف ما يحدث أن يأتى على لسان أبى دلامة السؤال الذى عادة مايدمى قلب الشخصيات التراجيدية الجلية: أين أخطأنا؟ وذلك فى حوارهِ الاخير مع ابن مفلح - سامى عبد الحليم-. وعندما يخرج من عنده يحذف المخرج مشاهد تعذيب التى تعكر ذلك الاتجاه فى الشخصية، ويترك ابن مفلح لوته وقبره مردداً منطقة فى عمق الصفقة والذى لم يكن يحتمل الخطأ، وكاد استيلاء التتار على ماله أن يذهب بعقله. فى أقصى عمق المسرح من ناحية اليمين تكشف الإضاءة الخلفية أكثر من أى وقت مضى حقيقة الخلفية المرسومة فى العمق، وتنفى محاكاتها للواقع، فهى مجرد صورة خادعة ومزيفة زيف الصفقة التى عقدها أبو دلامة السياسى التاجر. سؤال يفضى إلى سؤال،

وتناقض يفضى إلى آخر، وتتولد الطاقة المساوية فى العرض من توزع الوعى بين اختيارات وأنماط من التفكير وشخص لها نفس القوة فى حق عرض منطقها، بحيث لاتتفرد شخصية بكامل ثقك أو تعاطفك، أو بكامل إنكارك أو احتقازك، تتولد الطاقة المساوية فى العرض من حرمانك من ذلك الشعور الريح بالمطلق والنهائى والحاسم. وإنما يفضى بك الإعجاب أو الإنكار إلى معرفة أعمق وتشكك أكبر. ويصعب ذلك مرة أخرى فى الحنة الكبرى: موكب التاريخ مقابل ضغط اللحظة الآنية والظرف التاريخى العصيب، أو زمن الرواية مقابل زمن الحدث الفعلى.

وهو ما ينتهى بكل من: شرف الدين، وابن خلدون، واقفين على قدم المساواة متجاورين يواجهان الجمهور فى منتصف مقدمة خشبة المسرح:

شرف الدين: ياترى يابن خلدون التاريخ حييقل عنك إيه؟

ابن خلدون: التاريخ مش حايفتك إلا العلم إلى أبدعته والكتاب إلى وضعته، وما حدش حيفتك الأحداث

والمواقف العابرة إلا واحد موسوس زيك أو زى مؤلف المسرحية.

وبالفعل لا يذكر التاريخ إلا مقدمة ابن خلدون بكل الإجلال والإعجاب بعقبريته والإفادة من علمه، ويستطيع أن يفهم شبكه العلمى، وحرصه على تخطى جميع المخاطر حرصاً عليه. ويرفرف أحياناً منطق «خيائته» بقوة: «وهذه البلاد التى تنوح عليها مهترنة، ومغزوة بلا غزو، هل اتحمل السير فى ركاب تيمور؟ نعم... ولم لا؟ أريد أن أعرف وأن أسجل أريد أن أستكمل خبرتى، وأن أزيد علمى إتقاناً واكتمالاً، لقد سرت فى ركاب أمراء وسلاطين لا يستحقون أن يكونوا جزمة لتيمور.»

لكن البراعة الدرامية لامتزاج المؤرخ القديم بابن خلدون وخروجه عن حياده قرب النهاية عندما يتجه نحو منتصف مقدمة المسرح، فى موقع يذكرك بهجة ابن خلدون عن زمن الاضمحلال، وتسجيل عوامل الانهيار فى وقت الغروب، ليصف حريق دمشق لثلاث ليالٍ حتى لم يبق غير «صور فى التراب تصفرت»، لكأنى بابن خلدون يعترف بهول ما فعل وفداحة

«وصياغته» الصوتية، وبعد مشهده الحركي المطول حتى يقضى وطره من الجارية مع طريقته فى عد الدرامم التى دفعها تلخيصاً لشبكة للمال والمتعة.

وحمزة الشيمى فى أجمل أدواره استطاع أن يستفيد من خاصية الإبعاد عن الواقع التى يتميز بها ابن خلدون فى خلق تأثيرات كوميدية بنفس الدرجة التى يبرز فيها قناعات ابن خلدون العلمية، أو الوجه الآخر للمؤرخ المتعاطف فيه عند نهاية المسرحية مع خطوة حركية وثيدة جديدة بعالم كهل ولاتخلو من استخدام فكاهى فى بعض الأحيان. وإن كنت أتمنى لو أنه حافظ لمدة أطول على نبرة المؤرخ المحايدة إذ هو بدأ مبكراً بالتأفف وعدم الرضا.

أما أحمد عبد الوارث فمفاجأة هذا العرض، وبعد مونولوجه عن دوافع صموده فى القلعة دفاعاً فذاً عن الرجل العسكرى وقلباً للمنظور رأساً على عقب، بحيث يستطيع فى لحظة أن يحصل على التأييد الكامل ويجب كل المتناقضات. كيف لذلك الرجل الذى يبدو وكأنه لا يفكر إلا فى المؤن والذخيرة وتأمين القلعة والجند من

تجلياتها وطريقة عملها، مع تزايد الإضاءة الجانبية يصاحبه إظلام الخلفية قرب نهاية المسرحية، مما يوحى بوطاة النهاية وتحول الشخص إلى صور تتمنمها ربح الزمن التى لاتلبث أن تمحوها كما خطتها، جميلها وقيحها بلا تمييز أو رحمة.

وتأتى الموسيقى لسمير حبيب على نفس الدرب فى تنويعها وتوظيفها الساخر المؤلم، ولولا ضعف فى التصميم والتنفيذ لبعض الرقصات التعبيرية للامسنا الكمال.

ثم نختم بتلك الوحدات البشرية التى تشبك بوجودها الحى مع التشكيلين البصرى والسمعى. فمنذ عهد بعيد لم أر هذا النوع من التمثيل الذى يتميز بلطافة الحركة وتنويعاتها وحساسية الأداء الصوتى وإيقاعاته، والتى تجعل من كلمات النص شبكة من التراسلات الشعرية. فمحمد السبع دقيقة من الإيمان والتنويع الصوتى المتألق.

وعبد الرحمن أبو زهرة يتألق فى بهلوانية التاجر والخروج والذخول فى الشخصية بخفته الحركية

ثمن علمه، كما سبقه إلى ذلك ابن مفلح فى نسق التويات والاعتذارات الذى يلف النص، أو كسانى به يكشف عن الصعوبة المضنية للمصير الذى اختطه لنفسه، الوجه الآخر لابن خلدون ربما. وربما لن ندري أبداً كما تقول سعاد قبل أن تنتحر.

* *

وبعد فإن روعة ديكور أشرف نعيم وثرائه الجمالى والوظيفى والدلالى وامتزاج عناصره اللونية بالوان الملابس وتنويعات الإضاءة والتوازن بين عمق المسرح ومقدمته فى استخدام الشرائح والرسومات، تشكل متعة بصرية تفوق الوصف سواء فى الانطباع الفسيح والعُميق للمكان وقدرته على التحول من مكان درامى إلى آخر ييسر قلب صفحة كتاب أو الاحتفاظ بخاصية التدرج النحتى مستفيداً من تنويعات أساليب ومواضع الإضاءة الأمامية والخلفية والسفلية والجانبية. يتحقق توازن نادر بين دور الإضاءة فى نقل الإحساس بالزمن الواقعى وبين الاستخدامات الشعرية الدلالية التى أشرنا إلى بعض

الأعداء أن يتدفق هكذا مرة واحدة بكل الصدق والإيمان والقدرة على التعبير.

تأتى رقة لفتات نائبه أحمد فؤاد سليم وتلقائيته وعمق تأثره تجسيدا للفارس العالم والرفيق الذى يؤمن ظهر رفيقه حتى النهاية.

بينما يقف أحمد الطماني نداً قوياً لأزدار فى مواجهتهما.

ويكون سعيد الصالح وفاروق عيطة ثانياً يكشف تجاهلاً آخر يسهم فى أبعاد الهزيمة، ويوازن غياب الجدل، وهو غياب الوعي بهموم الناس الصغيرة وأهميتها. وإن أنسى لا أنسى السخرية من المنطق التجارى فى الجهاد أيضاً.

(سعيد الصالح وأحمد): أنت أيضاً ستكون لك حصّة من المجد.

فيزعق فيه مروان واقفاً تاركاً إياه فى أقصى يمين المسرح: خذ حصتى، خذ حصتى يا أخى.. فانا لا أبحت عن المجد.

ويكون ثالث العلماء: سامى عبد الحليم وسامير عامر ومؤمن البرديسى مجموعة كاريكاتورية مثالقة. ويستفيد سامى عبد الحليم من تاريخ المبالغات الفكاهية فى

التمسارض أو التبدل أو الشخصية اليهودية فى التراث المصرى يساعده ضيق العينين وخنفة فى الصوت، حتى يفاجك بوعيه المتأخر فى نهاية المسرحية بالأخطاء تاهياً للموت.

ويظهر ثالث آخر يمثل الأقليات والغرباء: ناصر عيد المنعم بعقلانيته محجماً حركته وانفعاله فى دور جلال الدين بن الشرائجى، ومعتزة صلاح عبد الصبور الجارية التى لا يعرف اسمها الحقيقى بوجهها المعبر المستوحش، وجسدها الذى ينتفض رعباً وحساسية وصوتها الحنون - وإن كنت أتمنى لو تنطق تترى بعد طول خرس بشىء من المعاناة والتدريب يماثل مقاومتها الحركية فى مشهد الاغتصاب، ويكتمل الثلاث بعماد العمروسى - شعبان - برعشة جسده وحركته المشوهة القلقة ودموع المعاناة الصامتة.

ويجسم نبل النهر والشخصية ناصر سيف لأفاق جديدة تتخطى الوجه الوسيم وتقدم هالة التجار دوراً مختلفاً تماماً عن الذى تألفت فيه فى «عطوة أبو مطوة» لتحجم سخونتها فى

خدمة نموذج المرأة المطيعة. وما أظننى استخدمت لفظه بهاء من قبل فى الوصف، فلو أن هناك طلعة بهية بحق فهى طلعة سوسن بدر فى دور سعاد بجسدها المشوق الشامخ ولطافة حركتها نموذجاً لامرأة مختلفة مزودة بالعلم والشقة والبراءة وخفة الروح التى تنقلب إلى اقتحام لخدج شرف الدين أو غضب شرس وهى تدور فى حلقات تسال عن الله ووعده، أو هلع وبرودة تسريان مع وصف العسيلة وإنكار الأهل والأصدقاء فى (النام - الحصار).

كان جزءاً من المفارقة فى مسرحيتها السابقة «سجن النساء» أنها أخفت كل هذا الجمال والتألق فى غيبوبة على مدى المسرحية حتى تسفر عنهما فى نهايتها. ألا أدام الله عليك الوعي والتألق.

وأداه على مخرج العرض الذى لم يفصح عن معاصرة النص بفجاجة ولم يزايد باختياره الواعى، بل تعامل معه بأسلوب شعرى، يناسب عمق تأمل الكاتب فى الأحداث المعاصرة والتاريخية على السواء.

غراميات صلاح عنان

نقد

مصطفى المسماني

في هذا العرض يقدم صلاح أعماله على ثلاثة محاور:

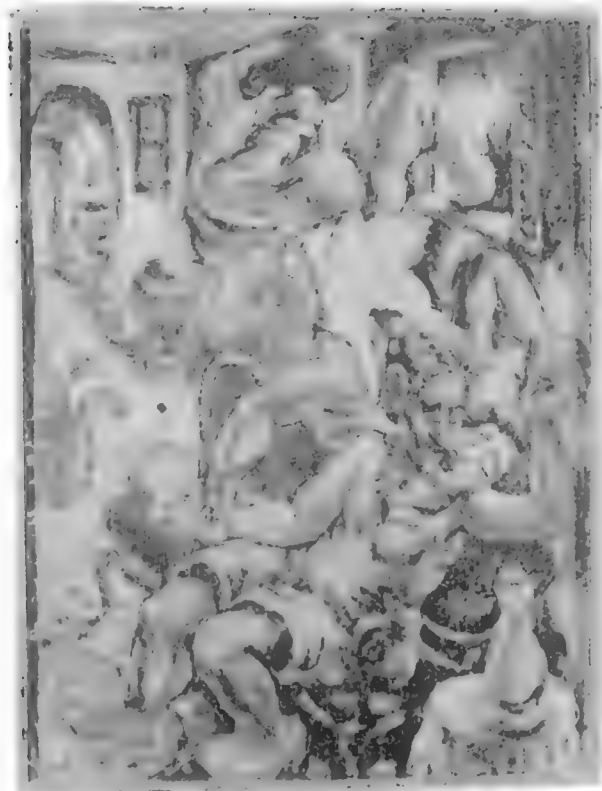
المحور الأول:

مشاهد (لحظات) رومانسية، استطاع أن يستخلصها لنا من أحياء التكسد والسرية والضجيج، واستطاع أن يقبض عليها ويقدمها لنا لنستمتع بهجتها (الحاصرة بالخلج والسرية) مشاهد تراها وكأنك تنصص على عالم سرى تحسد أشخاصه على استمتاعهم به، مشاهد يقتنصها فلا تفر بعد ذلك، بل تبقى في تصاوير جميلة، وقد قدم لنا في هذا المعرض حالة لونية جديدة عليه، الألوان فيها أكثر نقاءً، قد يتسبب في إرباك المشاهد، حالة ارتباك من إيقاع الحركة وملامح التعبير الحزينة وحصار الكتلة داخل إطار اللوحة من جانب، وحالة اللون الحيوية المبهجة الجانب الآخر.

فيعبرون عن أفكارهم تجاهه أو يفككون مفرداته، ويعيدون تركيب هذه المفردات في رؤية يحبون أن يرونها كذلك أو يخلقون مفرداً جديداً تتغنى عيونهم أن تراه على وجه العشوق، أو يقتنصون مفرداً شارداً من عالمهم الخاص، عالماً العام، ويقدمونه لمشاهدي فنهم حياً مجسداً، أو مجرداً أو محجوراً أو وحدة تشكيلية جديدة، لم يرها أحد من قبل. من هؤلاء الفنانين (القليلين) الفنان صلاح عنان الذي كان معرضه طوال شهر ديسمبر ١٩٩٤. بمرکز الهناجر للفنون. قدم صلاح لجهوره العريض عالم الحياة الشعبية بطريقته التعبيرية المعروفة. هذه المدرسة التي تمتد جذورها إلى قرون من تراث الفن، (بيتر بروجل) "جويا" (الجزا).... إنه انتماء إلى الالتزام والعشق. الالتزام بتقديم فنه إلى أوسع قطاع من المشاهدين، وعشق ما يقدمه بصدق.

نطالع مدارس وأسماء تعيد ما قدمه الغرب من إبداعات، وأسماء أخرى يجردون لنا حياتنا، وآخرين يلهثون وراء الشطحات الفنية بلا فهم، وآخرين يتبدلون بين المدارس مع كل معرض، ويسمونهم (مراحل)، وآخرين وآخرين.... ولكن تبقى قلة قليلة التي نستطيع أن نسمي ما يبدهونه فناً، وهم يتنوعون بين «المعاصرين» من الفنون، وبين الملتزم بمدارس الإبداع التقليدية، مع الاحتفاظ بأسلوبهم الخاص في تقنية الإبداع، والقاسم المشترك بين هذه القلة المبدعة، هو رؤيتهم الصادقة إلى عالم يعيشونه، ويملكون تقنية إبداعية تفتح لهم أبواب ما يعشقون،

أدب



ادب و فن



المحور الثاني:

فى هذا المعرض، البورتريه: وهو إعادة تقديم الصورة الفوتوغرافية القديمة، والتي أهملها الزمن لأشخاص كفت آلات التصوير عن تصويرهم بهذه الطريقة، إنه نوع من الإستمتاع بحالة تأثير فوتوغرافى لجسمال خاص صادق، يراه فيها. إنه يقدم لنا فى هذه البورتريهات حالة أكثر مما يقدم شخصاً بعينه، حالة الصور القديمة لأشخاص مألوفة لدينا، تشعير أنها رسمت منذ زمن، وإن كانت

ألوانها لم تجف بعد. وهذه التجارب على البورتريه هى من التجارب التى تميز مدارس الفن الحديث فى النصف الثانى من القرن العشرين، وقد قام بالعمل عليها عشرات الفنانين فى أماكن مختلفة من العالم، لكن هذه التجربة عند صلاح حالة إستمتاع بالرسم يداعب فيها الزمن.

المحور الثالث:

هو تقديم لوحات الشخصيات العامة (الأوبرا -

القيامة...) فى تكوين أقرب إلى الجداريات، رغم المساحات الصغيرة المقدمة عليها وهى امتداد لأعماله المعروفة (بورتريه نجيب محفوظ)، ملصق (إسكندرية كمان وكمان)، ملصق (مائة عام من التنوير)، هذه اللوحات علامات تميز بها صلاح عنانى كتكوين وتجسيد (فورم) وخط ولون. إن صلاح، فى هذا المعرض، يقول بأعماله أنه لا يستطيع إلا أن يكون هو نفسه - فيكرر - صادقاً فيما يقدمه، وعاشقاً له، وواحداً من أهم أبطال لوحاته فى حالة غرام وضجر.

كلام

مكتتب

تذكّار من القدس !

مع أن هذا الكتاب يقع في ١٣٦ صفحة من القطع الكبير جداً (٣٠×٣٢سم)، إلا أنه ليس كتاباً عن فلسطين (السلبيّة حتى إشعار آخر) أو عن مدينة القدس (التي ما تزال إسرائيل تعلن أنها عاصمتها الموحدة والإبدية)، أو حتى عن الحرم القدسي الشريف، ولكنه يخص هذه الصفحات كلها، لقسم واحد من أربعة وعشرين قسماً يضمها هذا الحرم، لا تزيد مساحته عن عدة مئات من الأمتار هو «مسجد قبة الصخرة»..

وبهذه الصفة، فهو واحد من الكتب التي يندر أن تُعثر على مثيل لها، بين إصدارات دور النشر العربية، فهو لا يطمح لتقديم العام والشامل والكني، بل يتواضع فيقف عند الخاص والمحدد والجزئي، لذلك اختار القدس من بين فلسطين، والحرم الشريف من بين القدس، وموضعاً واحداً من هذا الحرم، هو مسجد قبة الصخرة -التي بناه الخليفة الأموي عبد الملك بن مروان منذ ١٣ قرناً- ليتوقف عنده، فيقدمه لك بكل تفاصيله، وأنيق جزئياته، حتى يكاد يتجسد أمامك، لقراءه، وتلمسه، وتُعرف عليه، بصورة أدق مما لو كنت قد شاهدته بنفسك!

ومع أنه كتاب، إلا أن الكتابة فيه قليلة جداً، فقد كتبه مؤلفه -الدكتور يوسف شوقي- بالكاميرا، ولم يسك بالقلم، إلا لكي يخط سطوراً قليلة جداً، تساعدك على قراءة الصورة، وتروى لك في إيجاز ومن ثوب اغراق في التفاصيل، أو مقارنة بين الروايات، تاريخ كل جزء من أجزاء هذا الأثر الذي ظل المسلمون -على امتداد أكثر من ألف سنة- يضيفون إليه، ويمسكون فيه، ويعيدون ترميم ما طالته أيدي الأيماوالإعداء منه، حتى العام ١٩٦٧..

وهو يتتابع بتسلسل منطقي، فيبدأ بصورة بانورامية عامة لمدينة القدس، تُكشف عن موقع قبة الصخرة بين أثارها، لتتوكل الكاميرا بعدها فتدخل بك من الباب الذهبي الذي دخل منه أمير المؤمنين عمر بن الخطاب المدينة، ثم إلى جبل الزيتون، وإلى الحرم القدسي الشريف، إلى أن تتوقف بك عند مسجد قبة الصخرة، الذي بني فوق الصخرة التي عرج منها النبي محمد عليه السلام إلى المساء، فتبدي في حركتها البطيئة، ولقطاتها القريبة بعدسات مسطحة ومقبرة ومحبة فاتنة الحساسية- تتوقف عند كل جزء من الأجزاء الخارجية لهذا الأثر التاريخي العظيم: القبة الذهبية، والرقبة التي تُربّع فوقها، ثم كل واجهة من واجهاتها، وكل ضلع من أضلاع المسجد الثمانية، وكل باب من أبوابه الأربعة، وما طرز به كل ذلك من زخارف ونقوش، وأيات من القرآن الكريم.. وما يحيط به من قباب صغيرة ومرافق وقناطر، ثم تدخل الكاميرا إلى المسجد من الداخل، لتتوقف عند منحني القبة، وحواقيها والأعمدة التي تحملها، وما يزخرف رؤوسها من حليات ونقوش، ثم تعود مرة أخرى إلى الخارج فتتوقف عند الإضافات التي أدخلت في عصور تاريخية مختلفة على واجهاتها، وتتوقف عند نوافذه وشبابيكه، وتحلل مفردات زخارفها.

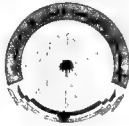
وأنت تشعر أن وراء كل صفحة من الكتاب، عقلاً يفكر وقلباً يشعر وذوقاً يختار، وحساً مرهفاً ينسق ويوحد، امتزجت كلها في مؤلفه الذي التقط صوره، ووفق معلوماته بنفسه، وفي نأشره الذي يحمل نقفات طبعه، وهي وزارة الإعلام بـ «سلطنة عمان»، التي تنفذ بهذا الكتاب نموذجاً لما ينبغي على الهيئات الرسمية العربية أن تخصص فيه: إنه ليس كتاباً في الآثار فقط، أو في التاريخ وحده، أو في الحضارة دون غيرها، فهو يقدم بصورة منبهة تماماً نموذجاً للفن المعمارية العربية والإسلامية، وشاهد على مدى الدقة والالتقان التي كان الفنان العربي يمارس بها عمله في تلك العصور البعيدة، ثم إنه فوق ذلك كله- كتاب في السياسة، فأن لا تستطيع أن تبعد عن ذهنك، وأنت تقلب بين صفحاته، تلك الحقيقة التي تقول بأن القدس- ومن بينها قبة الصخرة- لم يعد، وبأن ما يجري الآن ليس الطريق إليها، أو تبعد عن أنثيك وقلبك، ذلك النظم الشجي، الذي تختتم به «فيروز» أغنياتها عن «القدس العتيقة».

«ياصوتي فلنك طائر» زويع بها الضمائر/ خبرهم ع اللي صاير/يلكى بيوعي الضمير»

وها نحن قد زويعنا معك ياست فيروز.. لعل وعسى!

صلاح عيسى

أدب وفن



الأكاديمية العربية للعلوم واللغة عبد العزيز سعود الفيصل للإبداع الشعري

دورة الإبداع الشعري - الفدوى

شروط التقديم للجوائز:

- 1 - أن يكون الإنتاج باللغة العربية الفصحى.
- 2 - يرسل المتقدم لجائزة الإبداع في مجال الشعر كامل إنتاجه الشعري على أن لا يكون قد مضى على أحدث دواوينه الشعرية أكثر من عشر سنوات تنتهي في 1995/10/31.
- 3 - على المتقدم لجائزة الإبداع في مجال نقد الشعر إرسال أهم مؤلفاته في هذا المجال، على أن لا يكون قد مضى على صدور أحدها أكثر من عشر سنوات تنتهي في 1995/10/31.
- 4 - لا يجوز للمشاركة في جائزة أفضل ديوان شعر التقدم بأكثر من ديوان واحد.
- 5 - لا يجوز للمشاركة في جائزة أفضل قصيدة، التقدم بأكثر من قصيدة واحدة، على أن تكون منشورة، وترسل كما نشرت أو صورة واضحة عنها.
- 6 - لا يجوز الاشتراك في أكثر من فرع من فروع الجائزة.

التكسييم:

يتم عرض الإنتاج المقدم لجوائز المؤسسة على لجان حكيم من المختصين في مجال الشعر والدراسات النقدية، وقرارات اللجان بعد استماعها من مجلس الأمناء نهائية غير قابلة للتكسييم.

1 - جائزة الإبداع في مجال الشعر:

وقيمتها أربعون ألف دولار، وتمنح لواحد من الشعراء العرب الذين أسهموا بإبداعهم في إثراء حركة الشعر العربي من خلال عطاء شعري متميز.

2 - جائزة الإبداع في مجال نقد الشعر:

وقيمتها أربعون ألف دولار تمنح - لجمال الأعمال - لواحد من نقاد الشعر ودارسيه ممن بذلوا جهوداً متميزة في تحليل النصوص الشعرية وتفسيرها أو دراسة ظاهرة فنية محددة وفق منهج تحليلي يقوم على أسس علمية موضوعية، وأن تكون دراساته مبتكرة وذات قيمة فنية عالية تصيف جيداً للدراسات النقدية في مجال الشعر.

3 - جائزة أفضل ديوان شعر:

وقيمتها عشرون ألف دولار وتمنح لصاحب أفضل ديوان شعر صدر خلال خمس سنوات تنتهي في 1995/10/31.

4 - جائزة أفضل قصيدة:

وقيمتها عشرة آلاف دولار وتمنح لصاحب أفضل قصيدة منشورة في إحدى المجلات الأدبية أو الصحف أو الدواوين الشعرية خلال عامي 1994/1995.

شروط عامة

- 1 - يرسل المتقدم بيانات: اسم الشهرة، الاسم الكامل كما جاء في وثيقة السفر، العنوان، رقم الهاتف، سيرته الذاتية، ووثائق إنتاجه الإبداعي مع ثلاث صور فوتوغرافية حديثة قياس 10 سم x 15 سم.
- 2 - يرسل المتقدم لأربع من فروع الجائزة خمس نسخ من إنتاجه المقدم به.
- 3 - آخر موعد للاشتراك 1995/10/31، ولا يقبل أي اشتراك بعد هذا التاريخ.
- 4 - يحق للمؤسسة إعادة نشر القصائد الفائزة ومختارات من إنتاج الفائزين.
- 5 - لا تلغز المؤسسة بإعادة الإنتاج للقدم للحصول على جوائز المؤسسة سواء فاز المتقدم أو لم يفوز.
- 6 - تعلن النتائج في النصف الثاني من عام 1996، وتوزع الجوائز في حفل عام يقام في شهر أكتوبر من نفس العام.

المراسلات

يرسل طلبات التقديم والترشيح لجوائز المؤسسة باسم السيد أمين عام المؤسسة وذلك على أحد العناوين التالية:

الطاهرة: ص ب 509 الدقي 12311 الجزيرة - ج.م.ع. هاتف: 3027335 - ص ب: 182572 عمان الوسط - الأردن - هاتف: 685736

تونس: ص ب 107 تونس 1015 - هاتف: 560707 - الكويت: ص ب 599 الصفاة 13006 الكويت - هاتف: 2430514

العدد

١١٧

مايو

١٩٩٥

مجلة الثقافة الوطنية الديمقراطية

مختارات من شعر مهدي الجواهري



أقول «الشعر»

الزمن المبتور للتحديث
العربية ولغة التصوف

أدب وفن

مجلة الثقافة الوطنية الديمقراطية
شهرية يصدرها حزب التجمع الوطني الوندوى
مايو ١٩٩٥

رئيس مجلس الإدارة : **لطفى واكد**

رئيس التحرير : **فريدة النقاش**

مدير التحرير : **علمى سالم**

سكرتير التحرير : **مجدى حسنين**

مجلس التحرير :

إبراهيم أصلان - صلاح السروى

كمال رمزى - ماجد يوسف

المستشارون :

د. الطاهر مكي - د. أمينة رشيد - صلاح عيسى

د. عبد العظيم أنيس - د. لطيفة الزيات - ملك عبد العزيز

شارك فى هيئة المستشارون: د. عبد الحसन طه بدر

شارك فى مجلس التحرير : محمد روميث

أدب وفد

الحيثيات

أول الكتابة المحررة ٥

■ دراسات

- التاريخ في الأدب غادة نبيل ١٢
العربية ولغة التصوف د. سامي على ٢٣
رؤى اشتراكية في مجابهة الصهيونية ناهض حتر ٣٣
الزمن المبتور للتحديث في الأدب العربي فريدة النقاش ٤٦
الشيخ الشعراوي: التثبث بشعبوية غارية خليل عبد الكريم ٥٢

خطاب الحرية

الدفاع عن الشعر : الحيثيات د. نصر حامد أبو زيد ٥٦

■ نصوص (قصص)

- المواجهة فؤاد قنديل ٦٢
الذي لا يكذب أبداً سهير المصادقة ٦٧
النجوم في الأفق البعيد ميرال الطحاوي ٧١
سالب وموجب هشام قاسم ٧٧
قوس قزح خالد عبد الرؤوف ٨٢
سلاما يا وحلت أحمد محمد حميدة ٨٥
طقس الصباح رابع بدير ٩٥
المجرى حسام علوان ٩٦

■ الديوان الصغير

مختارات من شعر مهدي الجواهري ٩٧

■ الحياة الثقافية

قصة الحى الغربى على طريقة الرقص الشرقى

مخرجون مع إيقاف التنفي ماجد يوسف ١١٤

ليلة مصرية مع فرقة رضا نورا أمين ١١٨

أنشيد الإعلام وتوظيف الفن فى ديوان البقر ن. ٢١١

الإبداع القصصى لدى المرأة وائل عبد الفتاح ١٢٣

مؤتمر الفيوم الأدبى مجدى حسنين ١٢٩

الحركة الحداثية العمانية فى مواجهة الأصولية خالد حريب ١٣٤

الفنان والكمبيوتر رسالة مسقط) إبراهيم فرغلى ١٣٦

معמוד الهندى ١٤٢

■ كلام مثقفين

لعناد الذى يورث الكفر والضحك الذى يورث الذل

صلاح عيسى ١٤٤

أدب ونقد

التصميم الأساسى للغلاف للفنان :
محيى الدين اللباد

الرسوم الداخلية ولوحة الغلاف للفنان :
محمود الهندى

البورتريهات الداخلية للفنان :
جودة خليفة

الإخراج الفنى : **حسين البطراوى**

أعمال الصف والتوضيب الفنى مؤسسة الأهالى :

سهام العقاد ، عزة محمد عز الدين نعمة محمد على ، منى عبد الراضى
مراجعة لغوية : عبد الله السبع
المراسلات :

مجلة أدب ونقد / ٢٣ شارع عبد الخالق ثروت
«الأهالى» القاهرة / ت ٣٩٢٢٣٠٦ / فاكس ٣٩٠٠٤١٢

■ الأعمال الواردة إلى المجلة لا ترد لأصحابها
سواء نشرت أم لم تنشر

هذا هو عدد مايو ذلك الشهر الذى يحمل لنا مع مطلع عيد العمال الذى تحتفل به الطبقة العاملة والمنتجون عامة فى جميع أرجاء المعمورة وهم يمدون قيمة العمل الذى ينتج الثروة الهائلة للبشرية كلها بينما يحصلون على أقل القليل وكثيرا ما يأكلون الحصرم.

وكما يقول الشاعر الكبير محمد مهدى الجواهري للعمال
بكم تبنتى شرفات الحياة
وينشق للفجر منها عمود
ثم:

إذْ أنتم الدهر ومن حقيقكم
جاء يومكم أن تسودوا

ويبشرهم أن الطغاة إلى زوال مهما طال الزمن:
غدا سيبيطون إني الشعوب
وإن أبطأت زحفها لا تبيط

ومع ذلك فإن العيد لا يحمل للعاملين هذا العام من البهجة وأمارات النصر الصغير أو الكبير قدر ما يحمل من الأزمات والتراجعات التى تمتد بإتساع الدنيا حيث الهجوم المنظم على الحقوق التى كانوا قد اكتسبوها فى زمن سابق، هجوم تقوم به الرأسمالية العالمية وشركاتها عابرة القارات بعد أن انفردت بالعالم إثر سقرط التجربة الاشتراكية والاتحاد السوفيتى ولم يعد للكادحين من سند سوى كفاحهم وتضامنهم الذى لا بد أن يكسر القيود يوما بالأنفاس الحارة للنشيد الجماعى وللروح الأسمى الذى هو أحد أسلحة العمال فى مواجهة الوحشية الرأسمالية التى تجتاح العالم أجمع:

هنا لك سوف يغنى لكم
على وتر القلب هذا النشيد

كما يقول الجواهري مرة أخرى:
وفى شهر مايو جرى اغتصاب فلسطين وأنشئت الدولة
الصهيونية على أرضها سنة ١٩٤٨ بعد تشريد غالبية شعبها،



وعلى مدى ما يقرب من نصف قرن قدم هذا الشعب الصامد الباسل والشعوب العربية التي تعرضت للعدوان واحتلال أراضيها وتعويق مسيرة التقدم فيها تضحيات سخية في مواجهة التوسع الصهيوني المدعوم بالأمبريالية والرجعيات المحلية..
إن الدم الفلسطيني كما يقول الجواهري هو شاهد عدل على الظلم/ إذا كذب التاريخ يوما صدقا.

وما تزال المعركة دائرة.. والعرب فيها الآن بلا سند سوى كفاحهم وتضامنهم الذي مزقته حرب الخليج الثانية أشلاء وهي تخرج العراق أكبر بلد عربي - بعد مصر- من موازنة الصراع مع العدو وأصبحت الأمة العربية مهددة بمشروع السوق الشرق أوسطية الذي تخطط له إسرائيل باعتبارها شيلوك الجديد.. المراهبي العصري المدجج بالسلاح النووي.

وبهذه المناسبة ننشر مقالة للباحث الأردني «ناهض حتر» «رؤى اشتراكية في مجابهة الصهيونية» الذي يسجل أن: «الوعي العربي العفوي- أي التجريبي هو كذلك وعي برجماتي، والمحصلة أنه وعي برجماتي مهزوم، فلأنه برجماتي فهو ينظر سرا أو جهرا إلى «النجاحات» التي حققتها وتحققها الصهيونية على أنها دليل ملموس على صحة الصهيونية..» ويقدم لنا الباحث خطة واقعية لمواجهة هذا المشروع الهمجى في زمن الغروب العربي.

«لسنا الآن في مرحلة حل القضية الفلسطينية، ولا تحرير الأراضي العربية المحتلة سنة ١٩٦٧، إننا الآن في مرحلة المقاومة الأولية البسيطة دفاعا عن الوعي القومي في مواجهة الإيديولوجية الصهيونية والتصهين الفكري والثقافي...» وباختصار مهمتنا الممكنة، ولكن المثمرة هي الدعاية الاشتراكية ضد الصهيونية، بوصفها وحشا رأسماليا، وضد الرأسمالية التابعة بوصفها أساسا لانتصار الصهيونية..»

وقد بادرت مجلة "إبداع" بإصدار ثلاثة أعداد متوالية منذ أول يناير الماضي حول «ثقافة إسرائيل.. دعاوى التطبيع وأبعاد المواجهة» لتضع بين يدي الرأي العام الثقافي مادة غير مسبوقة في كثافتها وإحاطتها بثقافة العدو وهو عمل نبيل ومفيد يستحق التحية للصديقين الشاعرين «أحمد عبد المعطي حجازي» و«حسن طلب»..

أما الموضوع الأدبي الرئيسي في عددنا هذا فهو عن «التاريخ في الأدب» إذ تقدم لنا الزميلة «غادة نبيل» الجزء الأول من وقائع مؤتمر

قسم الأدب الانجليزي بجامعة القاهرة الذى دار حول هذا الموضوع.
وفى هذا السياق يقدم «إدوارد سعيد» المفكر الفلسطينى الأصل الذى
تعلم فى مصر وحصل على الجنسية الأمريكية وبرز نجمه كمفكر
ويبحث فى العالم الغربى- يقدم نموذجاً للمثقف الأسمى كإمكانية.. يقول
سعيد:

«أشعر أنني أنتمى إلى أكثر من تاريخ وإلى أكثر من جماعة...»
وهو يتساءل عن «كيفية مصالحة الخصوصية الثقافية والأمية
الثقافية»، ويدعونا إلى تفتيت ما وصفه «بأساطير الذات القومية،
وتخليق تكوينات جديدة حتى لا يلجأ المواطن العربى إلى الغيبيات
الماضية بحثاً عن سلوان أو حلول تنتمى لعصور أخرى...»
وفى بحثها عن شعر الحرب تقول لنا الباحثة د. نادية الجندى إن
«التاريخ يعلمنا أن أعظم الخيانات تبدأ عندما نؤمن بعجزنا عن
التغيير...»

أما «جون دراكا كيس» فيحدثنا عن «الطاقة الاجتماعية والتاريخية
التي تتولد فى الكثافة الجمالية أو الفنية أى قدرة النص أو المنتج الثقافى
على إثارة العقل، وتحريك العقل والحواس لدى القارئ حتى بعدموت
المبدع نفسه أو حتى بعد موت ثقافته ولو بقرون، الثقافة بهذا المفهوم-
لدى الناقد- هى منتج تاريخى لمجموع الطاقات اللغوية والاجتماعية فى
العمل الفنى...»

ولأننا نتفق مع سؤال أحد المشاركين فى مؤتمر كلية الآداب:
كيف يمكن أن نعقد مثل هذا المؤتمر دون مشاركة المؤرخين؟
فقد أرسلنا هذا التقرير طلباً للتعليق إلى كل من الدكتور «رفعت
السعيد» المؤرخ، و«محفوظ عبد الرحمن» المؤلف الدرامى الذى سبق أن
قدم لنا فى «بوابة الحلوانى» معالجة درامية عميقة وبارعة لفترة هامة فى
تاريخنا الحديث حين نضجت الظروف الموضوعية لإندلاع الثورة
العربية ثم إحتلال الانجليز لمصر وذلك لأن مفهوم علم الأدب إتسع
اليوم ليشمل الفيديو والسينما والثقافة الشعبية»

ويواصل الدكتور «نصر حامد أبو زيد» دفاعه عن الشعر فى سياق
قراءاته التاريخية العميقة المتجددة للتراث العربى الإسلامى، هذه القراءة
التي تتحدى بجديتها الخطاب الإنشائى الدعائى الفج وتفضحه.
وفى مقالتها عن الزمن المبتور للتحديث تؤكد المحررة أن نمو الأشكال
الأدبية الحديثة فى مصر والوطن العربى قد تأسس على جذور عميقة



ضاربة في تراث المنطقة وليس صحيحا أنها فنون وافدة كلية، وأنه على العكس من الشائع- هذا الشائع الذي يتماهى مع المركزية الأوروبية، ويرى أن الحداثة الرأسمالية دخلت إلى الوطن العربي بفعل الاستعمار الذي «طور» المنطقة وفقا لدعائه- على العكس من ذلك فإن الاستعمار قطع الطريق على التطور الحر المستقل للرأسماليات العربية التي سقطت بسبب هشاشتها- في مستنقع التبعية وعجزت عن تطوير الأوطان وتفجير ديناميات التقدم المتواصل فيها.

وقد وقع خطأ فادح في العدد الماضي حين قدمت في أول الكتابة لبحث الدكتور «سامى على» مدير وحدة الأبحاث النفسجسمية عن «العربية ولغة التصوف الألفاظ المتضادة المعانى ومفهوم اللاشعور» بينما نشرنا مقاله عن «الحلاج وشعرية التصوف» ويبدأ البحث الذى نشره فى هذا العدد من إنتقاد النظرة المركزية الأوروبية التى تنسب لنفسها الحضارة وترد إليها باقى الحضارات، وغنى عن البيان أن هذه النظرة التى كانت قد انتقدت وثبتت عنصريتها وعدم علميتها أخذت تنبعت من جديد بعد سقوط العسكر الاشتراكى وهيمنة ما يسمى بالنظام العالمى الجديد. يدخل «سامى على» فى جدل راق ومن واقع معرفة عميقة بكل من اللغة والحضارة الإسلامية والحضارة الأوروبية حول الظاهرة موضوع الدراسة.

ويكشف لنا الزميل «وائل عبد الفتاح» فى نقده للعرض المسرحى «ديوان البقر» عن الكيفية التى يدمر بهذا التوجه الإسلامى عملا فنيا، وكيف أن التجريد الذى لا تاريخ له قد تسبب «فى إسدال ستائر كثيفة على ما يجرى فى الواقع..»

ويصحب الخصم- الذى يستحيل معرفته فى حالة التجريد معرفة حقة- يصبح «مجرد فكرة صغيرة سوداء عابرة على ثوب الحقيقة الأبيض الناصع بإطلاقية لا تفارق التقديس أبدا..»

«والإعلام يلح على انحياز المتلقي غير المشروط فى طابور المؤيدين والمهملين.. وهنا يختلف الفن تماما حيث الحضور الأقصى للوعى والرؤية والتفكير وليس الإنفعال فقط.. الفن ديمقراطى.. ولكن الإعلام لا يحتمل سوى الفكرة الواحدة.. حيث «الحضور الطاغى للدعاية..»

وقد سبق أن غضب منى الصديق الكاتب المسرحى «محمد أبو العلا السلامونى» لأننى إنتقدت الكتابة المتسرعة الخالية من الروح أحادية النظرة فى نصه هذا الذى أراده «طلقة» ضد الإرهاب فكانت هذه

النتيجة التي يصفها «وائل» وصفا دقيقا «بالدعائية» على طريقة.. احتفالات التلفزيون بالأعياد القومية.

ولعل مايكته الفكر الإسلامي «خليل عبد الكريم» أن يحمل ردا ضمنيا على «السلاموني» ينقض حالة الإنصياح أو «البقرنة»، فخليل عبد الكريم يسجل حقيقة أن نجم الشيخ «الشعراوي» قد أخذ في الأفول بعد أن كان قد دأب على وضع مستمعيه في حالة «بنج كامل» هي صنو البقرنة والإمتثال الكلي.

وفي ملاحظاته على «قصة الحى الغربى» التي تقدمها فرقة جلال الشرقاوى يرى الصديق الشاعر «ماجد يوسف» أزمة المسرح المصرى الخائفة من زاوية جديدة إذ ما يسمى بالإقتباس أو التمسير هو «التطفل الإبداعى على إنجازات الغير، بل وتشويهها عن قصد- عبر اعتسافات ومعالجات عرجاء الغرض منها تضبيبها على الواقع المصرى..»

وفي ندوة الإبداع القصصى لدى المرأة والتي نظمها المجلس الأعلى للثقافة فى سياق نشاطه الكبير المنتشعب أثرت قضية الخصوصية النسائية مرة أخرى.. وتكاد الإجابة الرئيسية للندوة أن تتفق مع ما قاله رئيسها الناقد الدكتور «على الراعى» بالنظر إلى الأدب الذى هو بوصفه «نشاطا إنسانيا هم عام وتكليف مشترك، ودعوة إلى الندية التامة بين الرجل والمرأة، تلك الندية التي توحد لا تفرق..»

أما الديوان الصغير فقد اخترنا أن نقدمه لكم هذه المرة من أعمال شاعر عمودى فضم هو «محمد مهدى الجواهرى» الذى أسقط عنه النظام العراقى جنسية بلاده مع شاعر كبير آخر هو «عبد الوهاب البياتى» فى إجراء استقزائى معاد للحرية يجترئ على الحقوق التي لا ينبغى أن تمس مثل حق المواطن فى جنسية بلده....

وقد كنا ومازلنا نساند بلا حد حق الشعب العراقى فى الحياة وندعو بكل قوة لرفع الحصار الظالم عنه ولكننا لم تطابق أبدا بين النظام العراقى والشعب... وأيا ماكان موقف الجواهرى والبياتى فإننا نساندهما كإثنين بارين من أبناء هذا الشعب العظيم الذى يتعذب مرتين .. مرة ببطش النظام، ومرة أخرى بالحصار الذى يستهدف تدمير العراق.

أقترح علينا الزميل الفنان «حسين البطراوى» هذا الشكل الجديد الذى نفذه لنا فى العدد الماضى ، ورغم أن الاستجابة العامة له كانت إيجابية ومشجعة إلا أننا قررنا اختيار بنط أكبر قليلا حتى لا نؤذى عيونكم، وسوف يسعدنا أن نسمع آراءكم واقتراحاتكم حول هذا التجديد..

الحررة

وكل عام وأنتم بخير.



دراسات

التاريخ في الأدب

بداية

غادة نبيل

"أشعر انني انتمى إلى أكثر من تاريخ وإلى أكثر من جماعة"

بهذه الكلمات بدأ المفكر الفلسطيني الأصل والأمريكي الجنسية إدوارد سعيد محاضرة مطولة له وكان بالفعل نجم المؤتمر.

تحدث سعيد عن بداياته التكوينية في مصر وكيف أن كتاباته في السياسة والفلسفة والموسيقى - وهو دارس النقد المقارن والأدب الإنجليزي - دفعت أمه إلى التساؤل "لماذا تزج بنفسك في أشياء ليست في اختصاصك؟".

ونطرق المفكر العربي الأصل إلى تناول رؤية مفكرين مختلفين سواء أكانوا إيطاليين أم ألمان أم إنجليز لما هية التاريخ وحركة تطوره وموقفنا في الماضي وعلاقتنا به وقضايا مثل فقه اللغة وأزمة الثقافة العالمية بالنسبة للعرب وهل الحداثة مازق بالنسبة لنا ولماذا؟ وتصذيرات بعض الفكرين الغربيين من

انعقد مؤخراً بقسم اللغة الانجليزية بكلية الآداب بجامعة القاهرة مؤتمر دولي يحمل عنوان "التاريخ في الأدب"، كان فرصة للقاء نخبة من المبدعين والنقاد المصريين والأجانب الذين تناولوا جدلية العلاقة بين التاريخ والأدب عبر نماذج نصية معينة تداخل فيها الأدب العالمي مع الأدب المقارن مع استبعاد المؤرخين ودارسي التاريخ، الأمر الذي لاحظته وانتقده الكثير من الحضور منذ الجلسات الأولى. ونحن إذ كنا نقدر للجامعة هذه المهمة الثقافية التنويرية التي من المتوقع أن يتضمنها الكتاب السنوي لأنشطة الجامعة والمؤتمرات قرب آخر العام (موعد صدوره) إلا أن تداخل أوقات انعقاد الندوات والمحاضرات تسبب في صعوبة التوفيق بين أكثر من ندوة تعالج موضوعات معينة ضمت محاور بالغة الأهمية - وهو ما لم تستطع كلية الآداب تفاديه.

لكن يبقى أن المحاور المهمة كانت متنوعة وشملت موضوعات مثل أدب الحرب ونماذج من الأدب الأفريقي المعاصر والأدب النسائي وخاصة الأفروأمريكي وشعر البيئة الوليد في بريطانيا وغيرها من المجتمعات المهمشة بالحفاظ على البيئة... وهي كلها محاور جادة قدمت إسهامات جديد

- وإن ظلت أكاديمية الصبغة - في مجال علاقة التاريخ بالأدب.

وأدب ونقد هنا تجرئ لبعض أهم ما احتوته هذه المحاور والمحاضرات.

لبوتارد) كل هذه من وجهة نظره لا توفر إجابة في عالم سيطرت المركزية الانجليزية Angb Centicism الأوروبية طويلاً على تفكير فلا سفتنه (أوبرباخ ورايمويد ويليامز) بل يتحتم عند معالجة التاريخ الأخذ في الاعتبار أن هناك "تواريخ" مختلفة للأمم حتى مع تسليمنا - كما يقول سعيد - بأن أدب الرجل الغني يختلف كثيراً عن أدب الرجل الفقير. (وبدل هنا على معالجات أنطونيو جرامشي صاحب التفكير الجغرافي فيما يتعلق بتعليقات فقر الجنوب الإيطالي المختلف والشمالي الإيطالي الغني ضمن كتابه "قضية الجنوب، مسائل" بحسرة استنكارية عما إذا كان نمو الرأسمالية العالمية اليوم قد أدى إلى تباعد شطري الكرة الأرضية بدلاً من تقاربهما ومؤكداً على أن السؤال الثقافي الأول لعالمنا اليوم يجب أن يكون كيفية البحث على حل ما لذلك الصراع بين الشطرين حتى لا يصبح الجنوب أكثر "جنوبية" والشمال أكثر شمالية".

وأوضح سعيد أنه منذ قديم الزمن.. وتحديدًا منذ هدمر والاثين العظام في القرن الخامس كانت الكتابة مقسمة إلى نوعين .. أولها

زمانية أو مكانية؟، ثم البست مهمتنا أن نجعل ذلك النص باستمرار محرضاً .. غير راضٍ أو مريض؟، ثم ألا يحتم ذلك - وأصل سعيد - أن نحاول دراسة تاريخ أدب الآخرين عبر أدب المقاومة أو الأدب الرفض والواقع ضارج نطاق المنظومة الرسمية السياسية والاجتماعية؟ خاصة أن مفهوم علم الأدب اليوم اتسع ليشمل الفيبديو والسينما والثقافة الشعبية ولكل من هذه امتدادات فهناك تاريخ للمعارضة وتاريخ للمرأة وغير ذلك وكل هذه "التواريخ" لا يعبر عنها في العادة التاريخ المدون أو المكتوب.

بالإضافة لهذا فإن نظريات اللسانيات واللغويات ومدارس التحليل النفسي وحتى الماركسية في وجهة نظر سعيد (الذي يحسب على الفكر اليساري المستنير في الولايات المتحدة ، وانعكاساتها في أعمال وكتابات أمثال فريدريك جيمسون أو الفرنسي جان فرانسوا ليوتارد حيث نلمح تحقيراً لما بعد الحداثة ومفهوم غياب التاريخ عند البعض أو حتى نهايته (مقولة فرانسيس فوكوياما) والحكايات العملاقة المحركة لروح الأمم (في حسالة

احتمالات نشوب تحالف بين الإسلام والعقيدة الكونفوشيوسية بشكل قد يهدد الحضارات الأخرى. وتناول سعيد كذلك قضية باللغة الصعوبة وهي كيفية مصالحة الخصوصية الثقافية والأهمية الثقافية فالتزوير الأيديولوجي للذات في نظره يتم تلقينه ويته عبر مقولات ودعاوى بناء هوية قومية. وتسأل ما إذا كان بالإمكان نزع روح الأسطورة المهادنة عن الذات القومية وبناء نوات أخرى عديدة بدلاً منها مستشهداً بأن أروع الأعمال الأدبية اليوم الصادرة بالانجليزية مثلاً ليست هي بالضرورة الانجليزية المنشأ أصلاً وخالصاً إلى ما وصفه بالبطيعة "المغولية" أو المهجنة للتجربة الإنسانية. لكن تشديد الفكر الفلسطيني المنشأ كان على أهمية فتتيت ما وصفه "بأساطير الذات القومية وتخليق تكوينات جديدة -حتى لا يلجأ المواطن العربي إلى الفيبديات الماضية بحثاً عن سلوان أو حلول تنتمي إلى عصور أخرى.

ومن الأسئلة المهمة التي طرحها سعيد كان السؤال التالي "هل يستطيع العمل أو النص الأدبي استرجاع كرامته الثقافية عبر أنماط

مازق الحداثة

واختتم سعيد محاضرتة بال تأكيد على أهمية الا ننظر نحن كعرب للحداثة على أنها مازق بل الأجد ان نتبنى موقفاً نقدياً منها ونحدد مكاننا في الثقافة العالمية أو ما إذا كنا نريد إعادة بناء الماضي ومشهداً على خطورة وضعنا لثقافات باكملها وراء أسوار معينة.

وأشار أخيراً إلى كتابه "الثقافة والامبريالية" حيث يبحث العلاقة بين التاريخ والمكان ويعبر عن أثر التحولات الجغرافية على علاقة الإنسان ، بنفسه وببيئته وضرورة توظيف الوعي الايكولوجي المتزايد عالمياً والذي يجد قنوات تعبير له في حركات مثل حزب الخضر الأوروي للتساؤل أولاً هل هذه محاولات فلسفية تستهدف اقتسام الطبيعة مع الإنسان؟

أما دور الأدب فسببقي في نظره دائماً أن يجعل اللغة - كما آمن الشكلاينيون الروس - جديدة، وإذا كان كل لغة هي ترجمة - كما يقول رولانديارت فالفنان هو الفنان على أن يعيد ترجمة الترجمة.

الروائي صائغ للتاريخ

وفي بحث للدكتورة شادية فهيم بعنوان "الروائي كصائغ للتاريخ: أدبيات التاريخ في أغنية سلومون" ومحبوبة لتوني موريسون تناولت الباحثة قضية البحث عن الجذور واستعادة الهوية المفقودة في منطلق تحليل تاريخ العبودية وقهر المرأة السوداء في عملين الواحدة من أشهر الكاتبات الأمريكيات السود والمعاصرات . ولإثبات مقولتها أن الأدب يوجد في التاريخ .. بداخله وأيضاً فوقه - أي يسبقه ويتقدم عليه قامت الباحثة بتشريح فكرة الماضي كإشكالية في علاقة الأسود بنفسه كإنسان.

وأوضحت الباحثة ان ما فعلته موريسون في هاتين الروايتين هو استشارة الملكات القرائية لدى القارئ.. إنها تعلمنا كيف تقرأ أو ما هية أدبيات القراءة حتى وهي تعرض تاريخاً يخل كل من الرجل الأسود والرجل الأبيض في الحديث عنه وفي الوقت ذاته تدبّن موريسون عقم البورجوازية السوداء في "أغنية سلومون" حيث توظيف الأسماء المركبة والمحلقة (في أساطير أو حتى حكايا توراتية وأنجيلية وفرعونية قديمة)

أسلوب الكتابة الراقية التي تتعامل مع شخص الملوكة والأبطال مثل كتابات بوربيديس وسوفوكليس وغيره وأساليب الكتابة المتدنية في بعض أعمال أرسطوطا ليس الكوميديا أو بلوتوس في العصر الروماني . كان هذا هو التقسيم الدائب منذ العصور الكلاسيكية الذي ترجم به الكتاب الغربيون الواقع أما دانتي فقد كان أول من استطاع جمع التقيضين في كوميديته الإلهية فجمع استخداماً لشخص السيد المسيح الذي يمثل المأساة حسب مفهوم كينونته ابن الله والكوميديا حسب كونه ابناً للجنار (يوسف النجار) استطاع الكاتب للمرة الأولى في الأدب الغربي أن يصهر الكتابة الرفيعة والكوميديا حيث يأتي إلينا بقصيدة تمثل من حيث طموحها وموضوعها العميق توحيداً للماضي مع الحاضر والمستقبل في شخص السيد المسيح عليه السلام وهو نفس طموح الألمانى أوبراخ في كتابه Memesis لخلق رؤية تاريخية عن العالم العلماني مغموسة في اللغة عبر تفسير درامي ينفث في أدب ذلك العالم كله.

كدال على التشويه الناجم عن فقدان التاريخ..

والرواية الأخرى "محبوبة" التي كانت ضمن عدة روايات حازت بها صاحبته على نوبل الآداب تمتلك كثافة لغوية وخصوبة تخييل خاصة في أسطورة الأفريقي الطائر التي تتمثل الحكايا الأفريقية القديمة أيام الاستعباد عندما شاعت أقاويل أن بعض المختطفين الأفارقة نبئت لهم أجنحة مكنتهم من الهروب والإفلات في السفن التي كانت تقوم بشحنهم إلى العالم الجديد ليعودوا إلى الوطن الأم.. إفريقيا.

والعمالان - كما أوضحت الباحثة - يركزان على حيديات هامة .. فالمأزج لا يتوقف عن مطاردتنا إلا عندما نقرر أن نواجهه ، وهي تبسّر دور الكاتب كجامع للأساطير -My thographer يؤرخ -

إبداعياً - للضمير والعذابات المضمومة كما أنها تتحدى التاريخ الرسمي المكتوب وتدون حتى ما تم استبعاده (ولو بغير قصد) في حكايات العبيد في قصص تلك المرحلة والتي كتبها بعض العبيد الهاربين Slave Narative بالتاكيد على قيم الإنقاذ.. وما الذي يمكن أن ينقذك سوى المقاومة

والتماسك.

إن ما تحاول موريسون فعله - كما شرحت الباحثة - هو أن تتحدانا لنعيد خلق التاريخ لتامل القيم الثقافية حولنا .. والتي ربما تكون فقدت لكن ليس بهدف الحفاظ عليها فقط فهي تتجاوز تماماً عملية التوثيق لتدخلنا إلى باحة أخرى حيث التاريخ قضية فن وحيث الهدف خلخلة الأيديولوجية.

التاريخ وأدب الحرب وحول شعر الحرب وتغير الصبغ الشعرية التي تعامل مع تلك "القيمة" كان بحث د. نسيبة الجندي الذي استعرض - بصورة مسحبة سريعة - نماذج شعرية لشعراء مختلفين بالتحليل .. تناولوا بدورهم حروباً مختلفة مثل حرب فيتنام أو الحرب العالمية الأولى أو حرب الخليج أو حرب البوسنة.

وأوضحت الباحثة أن النقلة الملحوظة في شعر الحرب عبر أكثر من ٥٠ عاماً كانت التحرك في التغني بامجاد النصر والتغلب على العدو وإنزال العار به إلى اتجاه أكثر إنسانية لا ينفذ عند النصر أو الهزيمة بقدر تركيزه على الإنسانية التي تجسدها وويلاتها بصورة خاصة. ولعل حرب فيتنام كنموذج

تتوقف أمامه الباحثة أوضحت للأمريكي العادي أن ما كان يعتبره حرباً خيره أو مشرقه (١٩٦١ - ١٩٧٥) لم تكن حقاً كذلك فهي تورط عسكري - سياسي معاد في أراضٍ بعيدة تحت دعاوى بصعب تصديقها، ودعم هذه النظرة ليس فقط حكايات ومعاينة الجنود العائدين وإنما أشعار العديد منهم مثل جون بالابان وبروس واى ، د. ايريهات.

وأغنية النابالم للشاعر المقاتل بروس واى، د. ايريهات.

وأغنية النابالم للشاعر المقاتل بروس واى وصفت كل عناصر البيئة المحيطة فالبرق هو قبصف المدافع وفروع الشجر أسلاك شائكة وحتى الحشائش زرقاء زرقة النابالم..

أوردت الباحثة كذلك نماذج شعرية بقلم الناجين جحيم سارابيفو حرب البوسنة تصف المجازر التي يتم ارتكابها ضد المدنيين الذين ينتمون لخلقيات عرقية مختلفة أثناء محاولات الهرب، ففي قصيدة "روميوجوليت" العيون تتفجّر مثل زهور الأوركيد لأن حبك لم يعد كافياً لإنقاذى بينما تنطرق أشعاراً أخرى ضمن ديوان بعنوان "كلاونيكا" أو

باعتباره تاريخاً رافضاً للجل والشك وهو ما يدعونا الباحث التي تأمله وإعادة تقييمه وغربلته.

المسرح بين الرسالة ..
وشبهاك التذاكر

وتميزت محاضرة المخرج المحاضر محمود اللوزي بالحيوية الشديدة فيألى جانب إخراجها للعديد من مسرحيات ألفريد فرج ونعمان عاشور التي الباحث (استاذ الأدب الانجليزى والمقارن بالجامعة الأمريكية) محاضرة شيقة بعنوان "مسرح الذخائر والوعى التاريخي" أوضح فيها بعض المعوقات التاريخية والرقابية التي اعترضت تطور الحركة المسرحية في مصر والتي اضطر هو شخصياً للتعامل معها.

في تحذير غير مبطن يحيلنا الباحث منذ كلماته الأولى إلى مصير "إيرنيا" بطله مسرحية "أخوات ثلاث" للكاتب المسرحى الروسى أنطون تشيخوف. فى الفصل الثالث - يقول الباحث - تصرخ "إيرنيا" فجأة فى هلع.. إنها تستشعر الفقد .. الانقطاع عن ماضيها وتاريخها .. الأوصال تقطعت .. لقد نسيت كل شئ! ويبدأ بعد

والأخبار الواردة فى كتب التاريخ العربى أدباً إبداعياً حيث استعان بمقتطفات من "الأغانى" للأصفها نى "وتاريخ الرسل والملوك" لابن جرير الطبرى" والمستطرف فى كل مستطرف للإبشيهي" وتفسير ابن كثير "ورحلات ابن بطوطة" لاستقراء ابنية الحكاية (التي قد تقترب فى القصة القصيرة الحديثة) أو تصوير الشخصيات أو السمات الأسلوبية لكل مؤلف أورده د. عنانى حيث السمة المشتركة نسب حكايات مغالى فيها إلى شخصيات معينة من منطلق الموقف الدينى أو السياسى للكاتب يشوبها إما التشويه العمدى أو التفيخم الذى غذاه الخيال الشعبى لدى تداوله لتلك الحكايات دونما استناد إلى صحة حلقات السند مثل رواية قضاء ليلة السبت مع الشيطان الذى يقوم بتعليم المغنى الشعر والموسيقى التى يورثها أبو الفرج الأصفهاني على أنها حقيقة تاريخية ويورد أوصاف الشيطان بدقة وواقعية شديدة وينسب إليه بعض أبيات الشعر وبعض الألحان ومثل الحديث عن حوار آدم مع حواء فى الجنة فى أوصاف الطبرى لأحوال آدم.. كل هذا يتم تناوله والكتابة عنه

"المدابيح" لمسلسل الاغتصابات المنزلية ضد من كانوا جيران الأمس على يد حفنة من المراهقين فى ملابس الجيش الرسمية.

أما النار فى صور تونى هاريسون الشعرية الذى عاصر الحرب الثانية وكتب عن ماساتى هيروشيميا ونجازاكى فقد شرحت الباحثة توظيفها فى أولى قصائد هاريسون المنشورة عن حرب "الخليج" بجريدة الجارديان البريطانية فى مارس ١٩٩١ حيث يبدو هاريسون متعاطفاً تماماً بل ومتبنياً لوجهة النظر العراقية فيصف راسا محروقا لجندى عراقى فى دبابته عقب القصف الأمريكى للقوات المنسحبة ولغة القصيدة شريط تسجيل لذلك الجندى الذى استلهم الشاعر حكايته من قصاصة جريدة.

وأوضحت الباحثة إن التاريخ يعلمنا أن اعظم الخيانات تبدأ عندما نؤمن بعجزنا عن التغيير.

عنانى والتاريخ كاذب
روائى

"التاريخ العربى باعتباره
أدباً روائياً".

كان هذا هو عنوان بحث د. محمد عنانى الذى ركز على إمكان اعتبار بعض القصص والروايات

القومية المعبرة عن الموقف الرسمي للحكومة وقتذاك - ساندت الحكومة في تعقب من وصفتهم بالشيوعيين وهو ما دفع بالمبدع الفريد فرج إلى مغادرة البلاد إلى لندن على حين التزم كل من ميخائيل رومان ومحمود دياب عدم الكتابة المعلنة وعاشا في الظلام حتى موتهما.

لكن - أصغر الباحث يجدر الإشارة إلى بعض القوانين المتعلقة بالإبداع في مصر .. فمثلاً - والكلام لازال له - القانون رقم ٤٣٠ لسنة (١٩٦٦) الذي ينظم الحركة المسرحية في مصر ولم يتم إلغاؤه.. يساعد ولا يزال على قمع الحركة المسرحية تمثيلاً ونصاً وكان لتطبيقه ما يعكس الباراتويا المتزايدة التي تزامنت مع سياسة الانفتاح الاقتصادي . أما القانون رقم ٢٢٠ فقد ضاعف القيود على الحركة المسرحية بما سمح بنمو المسرح التجارى الخاص وازدهاره وكان لهذا اثره الفنى والثقافى إذ أصبحت الكتابة المسرحية متحصرة في تطويع أو انتحال النصوص الأوروبية المسرحية وظهر نمط فى العيش - ارتبط بهذا الاتعاص - أصبح شعاره "التكسب والعيش فى الإعسلانات / أو على

قومية فى تلك الفترة صعود مفهوم الدولة - الأمة وبعث الشخصية القومية والإحساس بها . وفى عام ١٩٣٥ تم تأسيس الشركة القومية فى مصر حيث ترأسها كل من طه حسين وخليل مطران وتزامن ذلك مع تنامى الحس الوطنى منذ ثورة ١٩١٩ وبرز الاهتمام بتثبيت أقدام فن (أى المسرح) وهو فى الأصل غريب على الثقافة العربية. لكن سرعان ما تم تغيير اسم الشركة إلى المسرح القومى كمسرح يقدم عروضاً مسرحيات مختلفة على مدار العام وذلك عام ١٩٥٨ . وتوالت النجاحات ، فشهدت الفترة من ١٩٦٣ - ١٩٦٤ تقييم ما يقرب من ١٨ عرضاً تسعة منها كانت اقتباسات فى المسرح العالمى وتسعة كانت نصوص جديدة وازدهرت على المسرح وقتها أعمال نعمان عاشور ويوسف إدريس ورشاد رشدى . أما الفترة ١٩٧٢ - ١٩٧٣ - استمر الباحث - فقد كان للاضطرابات والمظاهرات الطلابية والتعاطف الذى تلا ذلك من المثقفين أثرها فى فرض السلطة للرقابة الصارمة على العديد من الأعمال وتم منع البعض من تقديم عروضهم على خشبة المسرح وساندت الصحف

ذلك محاضراته عقب الاستهلال المثلث - قصداً - فيوضح أن المسرح هو أحد النماذج أو الطرز الفنية الأصلية للذاكرة - وسيلة لحفظ تراث أمة وذاكرتها الجمعية بينما الأدب - تعريفيًا - هو تسجيل وتوثيق لحياة الآخرين وبمعنى آخر هو التاريخ الحى . ويشدد الباحث على قيمة مسرح النخائر أو Repeataine Repertony (والمقصود المسرح الذى تقدم عليه فرقة دائمة عدة عروض لمسرحيات مختلفة طوال الموسم وليس مسرحية واحدة فقط طوال الموسم المسرحى) . فمسرح النخائر وحده هو القادر مقارنة بعجز مسرح القطاع الخاص الذى يستهدف شباك التذاكر فحسب - على القيام بمهمة أو دور المسرح الاجتماعى التنويرى. ويسرد الباحث للمحة تاريخية مسرحية فرنسا القرن السابع عشر مثلاً حيث كان نشوء أول مسرح قومى يهدف إلى إنهاء التنافس المسرحى بين الشركات المختلفة وتم تأسيس "الكوميدي فرانسيز" الذى لعب دوراً جوهرياً فى الحفاظ على تراث فرنسا المسرحى من النسيان والاندثار ، وساعد على خلق حركة مسرحية



الطريقة الإعلانية . وباختصار أصبح معيار النجاح إيراد شبك التذاكر . وفى ما يشبه النقد التلميحى أو التلميح بالنقد أشار الباحث إلى انتقال عدوى ما يملكه المسرح الخاص إلى مسرح الدولة فمثلاً من المعروف أن مسرحية "إيزيس" لتوفيق الحكيم هى من قبيل الدراما الصريحة Strnght Drma أى عمل فني دون غناء أو موسيقى أصلاً . لكن إيزيس عندما قدمت عام ١٩٨٦ كانت قد تضمنت الحاناً وموسيقى ورقصات وفى نفس الوقت اختار الفريد فرج التحول إلى كتابة النصوص المسرحية الموسيقية وهذا يوضح إلى أى مدى أدت الهيمنة الأيديولوجية إلى ابتلاع المسرح الذى ظهر بسرعة تحوله وتذبذبه بين قضايا أيديولوجية مؤقتة (مثلاً قضائية المتطرفين والشيوعيين فى المجتمع) . ويرى الباحث أن ثمة سذاجة فى تصور أن الفن المسرحى يمكن أن يتحرر أو يكون مستقلاً عن الأيديولوجية - لابد أن يكون له دور وفاعلية لأنه بدون فكر يفقد المسرح معناه أو قيمة رسالته Raisan D'etre . وحالما تختفى ما يصفه الباحث

بالمعرفة الفنية فإن الذاكرة الجمعية القومية أيضاً تختفى .. وهو ما يحذرنا منه . وبسؤال الباحث عما سيفعله لو أنه تولى رئاسة المسرح القومي في مصر الآن أجاب: أول قرأتى ستكون فصل كل العاملين هناك ثم اعتماد ميزانية جديدة - وإن لم يكن مبالغاً فيها - لكنى لست إدارياً ورغم إننى لست من أنصار المسرح الخاص أو أى مسرح رغم تأييد الدولة له على حساب المسرح الجاد إلا إننى سأعطى الفرصة الكاملة المؤثرة مسرحياً على الجماهير .. وأضاف: إن الأمور تسير بإطاراد نحو الأسوأ على مستوى الرقابة المسرحية .. حقيقة يجب أن نتذكر تحذير برناريشو الأديب الساخر الكبير فى أن أكثر الناس ثقافة وجاذبية فور تعيينه فى منصب الرقيب سيمارس المهمة باقتدارا... فى مصر اللجان الرقابية ثلاثية وأحياناً تترأى تلك اللجان أنه من الأخطر أن تقوم بالحذف وأنا عن نفسى - شخصياً - أقوم بتقديم الكتاب المسرحيين الجدد . ما يهمنى هو النصوص الجيدة . الآن هدف المنتجين هو البحث عن عناوين وأسماء

مسرحيات تكون مثيرة مثل "ماما أمريكا" . وبسؤال الباحث عن تجربته مع الرقابة المسرحية أجاب "تاريخى مع الرقابة طويل . أذكر مثلاً أننى كنت أمارس الإخراج المسرحى فى الجامعة وتحتديداً أخرجت مسرحية "فى انتظار جودو" لصوميل بيكيت وكانت تهمة لجنة الرقابة التى تدخلت فى الكثير من التفاصيل بالإفساد أنها مسرحية تثير الحقد الطبقي وكان منوطاً باللجنة تقييم أداء الممثلين وملابسهم . لازل بعض أولئك الرقابيين يردد كلما رأتى "هو أنت؟" مش حبتل؟" . فى مصر - وأصل الباحث - هناك الكثير من المهرجانات المسرحية . لدينا مثلاً تجربة امتدت ٦ سنوات مع المسرح التجريبي لكن ما هو المردود على الجماهير العريضة . أين التأثير والفاعل . نحن بعيدون عن التجريب الحقيقى . فى وقت ما كانت لدينا نصوص مسرحية جيدة مقابل تنكين إخراج بدائى فى مسرح الستينيات لكن حقاً نحن لا نجد سوى تكريم الكتاب المسرحيين الأصوات فقط . الناس لا يجدون ما يتمردون عليه وقد فقدوا الاتصال بترائهم

المسرحى الحقيقي. أذكر مثلاً عندما تعرض المسرح البريطاني في تاريخ تطوره للسيطرة والتدخل الشديد في القرون الوسطى (١٦٤٢) المتأخرة كان لذلك أثره بعد عودته متحرراً في السيطرة الحاكمة .. وعانى الممثلون كثيراً في محاولة تذكر واستدعاء قواعد حرفتهم وأصولها الفنية .. وحتى الكوميدي "فرايسين" اليوم يعتبر تقليدياً كثيراً.. لذلك السؤال هو كيف نخلق مسرحاً جذاباً وذو معنى .. بمعنى المسرح الذي ينجح في أن يضع قدماً داخل الزمن الذي يسترجعه أو يبعثه وأخرى داخل زمنك الزاهر بحيث لا يصبح الناتج عملاً متخفياً اثرياً ميتاً (المسرح الميت)!!

وساطات شكسبيرية وألقى الناقد الأكاديمي البريطاني جون دراكايس (جامع ستيرلينج) محاضرة مطولة بعنوان "محادثة الموتى : الكتابة والتاريخ وشكسبير، والناقد أكثر من ٣٣ مقالاً نقدياً عن شكسبير بعضها منشور بالإيطالية واليابانية إلى جانب العديد من الإصدارات الأخرى فمثلاً له كتاب سيصدر قريباً العام الحالي بعنوان "محادثات شكسبيرية" ويكتب حالياً عن "مارلو .د. فاو وستوس"

إلى جانب عضويته لمجلس إدارة اثنين من أشهر الدوريات الأدبية في بريطانيا وهما "تغطية نقدية" و"الممارسة الفنية".

في المحاضرة تعرض الناقد ستيفي جرينبلاد وساطات شكسبيرية" شارحاً مفهوم "الطاقة الاجتماعية والتاريخية التي تتولد من الكثافة الجمالية أو الفنية أي قدرة النص أو المنتج الثقافي على إثارة وتحريك العقل والحواس لدى القارئ حتى بعد موت المبدع نفسه أو حتى موت ثقافته ولو بقرون.. الثقافة بهذا المفهوم - كما أوضح الناقد هي منتج تاريخي لمجموع الطاقات اللغوية أو الاجتماعية في العمل الفني (المفكر جرينبلاد بهذا المعنى مهتم بالتاريخ من حيث كونه ذا نهاية وهو موقف ما بعد بنوي). لكن الناقد والمحاضر دراكايس تساعل عما إذا لم تكن فكرة الطاقة المولدة أو المستولدة في العمل الفني حلم أكثر منه حقيقة.. ليست محاولة الناقد جرينبلاد - هكذا تساعل المحاضر - استنهاض ماضٍ نقي بمعنى محاولته التحدث بصوته المنفرد مع أي صوت في الماضي في نقطة زمنية محددة باعت بالفشل كما اعترف جرينبلاد لأن الزمان

مرهون مكانياً والمكان نفسه هو نتاج لتغيرات شتى هي نفسها دائمة التشكل عبر الوقت ولا يمكن أن تكون هناك لحظة صافية حرة في التاريخ أو خارجه على الزمن وبالتالي كل منتجنا الثقافية هي وليدة الحاضر وأوضح الناقد أن محاولة جرينبلاد والتواصل مع نقطة أصيلة في الماضي باختيار حقبة أو لحظة زمنية معينة تتداخل معها حقاً أصوات الحاضر المشوشة بكل تأثيراته إضافة إلى تداخلات أشياء كثيرة في الماضي مع اللحظة التي أريد التواصل معها.. وتوضح هذه الأفكار ذاتها تأثيرات ميتشيل فوكو وميخائيل باختين. أيضاً جرينبلاد يعتمد كثيراً على الحكاية أو القصة القصيرة في سرد واقعة واحدة مركزة دون أن يهجر القصة السردية العظيمة التي تعتمد صوتاً واحداً أو ذاتاً واحدة.

وأشار الناقد والمحاضر داركايس بعد ذلك إلى شذرات نقدية في مفاهيمه وتعريفات بعض كبار المفكرين الغربيين وعلماء اللغة وفلاسفتها عن التاريخ . مثلاً فوكو يرى أن التاريخ المؤثر هو ذلك الذي يحررنا تماماً من معرفة النفس ومن ثم يحول دون الطمأنينة أو

في كلماته "المعرفة تستبعد إعادة اكتشاف النفس".

ذلك لأن فوكو يرى أن التاريخ يفرض حالة من التقطع على وجودنا ذاته وحتى على أجسامنا (المرض / الموت) - عديم الاستمرارية) والقوى الفاعلة فيه من وجهة نظره هي عشوائية الأحداث والوقائع. أما الناقد الأمريكي اليساري فردريك جيمسون الذي يحاول التمسك بما يعتبره الطبيعة الثورية للنص فيتعامل مع النص من حيث كونه مشكلة تواجه التاريخ أي ظاهرة بنية فوقية لواقع بنية تحتية على عكس الناقدة بليسي التي ترى أزمة ما بعد الحداثة في أعقاب الحرب العالمية الثانية والسعي وراء الوفرة كخمين للماضي بمعنى النظرة إلى التاريخ على أنه شهادة ضمانة أما الألماني والتر بنياامين فيرى في التاريخ قصة أو حكاية الطبقة المقهورة - هذا هو الوعاء التاريخي. كان بنياامين يؤمن أنه ما من وثيقة تاريخية حول الحضارة أو المدنية إلا وكانت أيضاً وفي نفس الوقت وثيقة عن البربرية والهيمنة.

لكن الناقد دراكاكيس عاد وأشار إلى نرجسية فكرة

تداخل صوت الذات لدى التحاور مع الماضي التي يتميز بها جرينبلاد . فالتاريخ هكذا لا يكون حاضراً أبداً لنفسه وفي نفسه. بهذا المعنى يصبح التاريخ هو رواية أو قصة الحاضر وقصة الذات التي نتلسنا لكن - الناقد يتساءل - إذا كان التاريخ ما هو إلا محاكاة وتمثيل فما الفرق بين تمثيل النص الأدبي للتاريخ والواقع وهل كتابة التاريخ - والحديث لازال للناقد - هي من قبيل ما أسماه بالإخلاص السردى حيث اللغة نافذة شفافة على الحقائق والوقائع أم أننا نقوم عمداً وبانتظام بعملية تشويه لتلك الحقائق حتى تقوم بإسقاطها ونشهد انهيارها في النص؟

بعد ذلك انتقل الناقد إلى وصف تطبيقى للأفكار التي استعرضها فيما يتعلق بالمسرح الاليزابيتي والعقوي أيام شكسبير وكيف أن النصوص الدرامية كانت تحمل مرجعية مؤسسية (عام ١٦٤٩). البعض مثلاً - في رأي الناقد - اعتبر مسرحية شكسبير "هنري الخامس" (١٥٩٩) نوعاً من الاحتفال بالوحدة القومية بينما أشارت بعض المعالجات الصحفية لنتقد دراكاكيس لهذه المسرحية على أنه من

قبيل محاربة التاتشيرية (نسبة إلى رئيسة الوزراء السابقة مارجريت تاشر) ومسرحيات شكسبير التاريخية تعرض تصوراً دائرياً وبنيتاً عن التاريخ كان منتشرأ في مسرح عصره أي القرن السادس عشر والمسرحية المختارة تكشف صراعات اللحظة التاريخية التي تعالجها ويمكن قراءتها على أنها تفسير أو تبرير لاستراتيجية الحكم حول السلطة أو نوع من تبرير الإيديولوجية الحاكمة والمسرحية أساسها معضلة سياسية الا وهي فكرة أن موت ملك أو مقتل ملك ما سوف يقود إلى ظهور الملك الكامل أو الأمثل جرينبلاد مثلاً يرى أن أحد أهم مقومات السلطة أو سماتها السمة المسرحية . والتمثيل أو التجسيد المسرحي لهذه المسرحية يوفق بين ما يسميه الناقد التاريخي الغائي (أي التاريخ بغاية أو بهدف) والتاريخ غير المستقر . واختتم الناقد دراكاكيس محاضراته باستعادة أبيات من قصيدة سميس هيني "من جبهة الكتابة".

بعد ذلك فتح الناقد باب النقاش وسأله أحد الحضور: كيف يمكن أن نعقد مثل هذا المؤتمر دون

مشاركة المؤرخين؟
واضاف "إن مصطلح أو كلمة التاريخ ، كثيراً ما تستخدم نقدياً في إطار الشبح الهيجلي (نسبة إلى هيجل) والحق إن المؤرخات النسائيات فقط هي اللواتي لا يفهمن الاختلاف (إشارة إلى اعتراف الناقد دارمكاكيس أثناء المحاضرة أن مفهوم اللغوى جاك دريدا عن التاريخ ينحصر في كون الأخير يقيم الاختلاف).
اجاب الناقد: "السؤال هو هل ننظر إلى التاريخ من حيث كونه كتابة. التاريخ لقصة وحكاية وسرد أم التاريخ من حيث كونه مجموعة حكايات متنافسة وغير مترابطة . تتميز بالقطع وعدم الاستمرار أساساً. نحن مثلاً في إنجلترا لدينا حكومة تريد إعادة كتابة التاريخ أما أنا فسمعى ومهتم بالإطار السياسى الذى يكتب فيه التاريخ. جرينبلاد الذى ذكرته هو مؤرخ تقليدى لكنه على حين يناصر فكرة تفكيك الذاتية وهو نفسه فى المركز يحاول التمسك بالانحياز الإنسانى على حين يعد موقفه ما بعد البنىوى مناهضاً لهذا ومن ثم فهو ملئ بالتناقضات .. وعلى هذا فهو يستخدم التاريخ كذريعة أو حيلة لتفسير تناقضاته . بينما أنا أراه إحدى طرق أو صور الكتابة

أكثر منه تقريراً عن الوقائع. كيف يمكن محو الفارق بين الوعى التسارىخى والوعى القومى من حيث كون التاريخ مهموماً بالخاص والأدب مهموماً بالعام كما يقول أرسطو؟

- حقيقة أتمنى لو استطع أن أفلسف حول فكرة أرسطو عن التاريخ فى "الأدبيات" مثلاً ولعله من الصعوبة بمكان أن أجيبك حول التاريخ من حيث كونه إحدى طرق الكتابة الأدبية . حقاً التاريخ يستخدم أساليب أدبية أو استعارية من الأدب كثيراً ولا يمكن فصل القيمة الفنية الجمالية عن السياسة أو الخصوصية التاريخية . الذى نلحظه فى الكثير من النصوص (وحتى شكسبير) أن الحلول المقدمة هى حلول ايديولوجية

هل تملك جميع النصوص كما متساوياً أو مقداراً متساوياً مما تسميه الطاقة الاجتماعية الفعالة المحركة ؟. وهل نحن دائماً أسرى زماننا فى عملية القراءة؟ ليس هناك أسلوب خاطئ للقراءة؟.. واقصد هل كان هاملت مثلاً مجنوناً عندما رأى فى زواج عمه بأنه بعد موت الأب زواج محارم؟

- لقد فقدنا الكثير من فعاليات وتأثيرات النصوص التى نقرأ وننتقد

وما يحاول مؤرخ مثل جرينبلاد أن يفعله هو أن يعيد بناء هذه العلاقة مع النص وآلياته ولكنه يفعل ذلك ضمن ما أسميه أنا مدرسة النقد الجديد "القديم". أنا أسعى إلى اندماج الثقافات والتداخل الحضارى بينها. (رضوى عاشور) فى كتاب الأغاني للأصفهاني فى كتاب ابن إياس التفرقة بين ما هو أدبى وما هو تاريخ بالغة التعقيد فاحدهما تاريخ أدبى.. رغم كونه أدباً ويؤرخ بالحكايا وهو تاريخ للأدب العربى أما الآخر فأساسه تاريخى والأدبى فيه يتجاوز أيضاً : لم أقرأ النصين اللذين ذكرتهما لكن المؤكد أن التاريخ أحياناً ينزل وينجرف فى الرواية والعكس أيضاً أى قد تنزلق الرواية إلى منعطف تاريخى لأن الحكايات المسردة أحياناً قد تصبح قصصاً مقدسة .. هل تعلمون مثلاً أن شكسبير تلك الأيقونة الثقافية فى تراثنا تم توظيفه لغوياً فى فيلم "حرب النجوم - الجزء الثانى" حيث استعار المستعمرون الذين غزوا الأرض لفتة - شكسبير إن لم يكن يكون رمزاً استعماريًا.

ونشر فى العدد القادم الجزء الثانى من الموضوع

العربية ولغة التصوف :

الألفاظ المتضادة المعاني ومفهوم الأشعور

د . سامي علي ×

٢ - من الدلائل ما يشير إلى أن فرويد كان أشول محيطاً ، أجبر وهو طفل على استخدام اليد اليمنى في الكتابة ، لذلك كان تعرفه على اليد اليمنى لا يتم تلقائياً ولكن بافتعال الكتابة ، وقدرته على تصور المكان قدرة يرثي لها (٢) - على حد قوله . وبالرغم من ذلك نجد عند فرويد أن فعل الكتابة هو أصل تصوره للجهاز النفسي . وهو تصور أساسه إسقاط مزدوج لصورة الجسم : فهو أولاً إسقاط لأنه جهاز لإدراك الحسي نظير المجهر والمرصد ، يتمثل فيه عضو الإدراك البصري من حيث البناء والوظيفة ، وهو ثانياً إسقاط لأن الأحداث الحسية التي يسجلها في مستويات متفارقة يردها فرويد إلى نصوص تكتب على لوح سحري بفصل الداخل من الخارج فالأحداث كتابة زائلة أو باقية تميز

× الأستاذ بجامعة باريس ٧
ومدير وحدة الأبحاث
النفسيجسمية

١ - يمكن تعريف حد الوهم بأنه تطابق الذات والموضوع تطابقاً تتحقق فيه الرغبة ويكون هذا التحقق غير متميز عن الواقع الخارجي . فالمدرك وهمي لاعتماده على إسقاط يحول الإدراك إلى شبه إدراك ويجعل من الواقع حالة خاصة للمتحيل . بهذا المعنى ، كل مشروع خلاق هو في المبدأ إسقاط تتم فيه معجزة التقاء ما هو داخلي بما هو خارجي قبل أن يخضع لاختبار الواقع . إن ما استهدفه في هذه المقالة ، من خلال مثال محدد بالذات - الألفاظ المتضادة المعاني - هو تبيان أن التحليل النفسي ، باعتباره مشروعاً لا يمكن فضله لذي فرويد عن تحليله الذاتي ، هو إسقاط يسوغه إسقاط آخر شامل يتمثل في ما أسميه بـوهم "البدائي" . بيد أن الوهم هاهنا نسبي وقابل للتعديل ، كما يقر بذلك فرويد ، إذ يقول : "ليس لأوهامي طابع الهذاء" (١) فهي إذن أوهام صادرة عن تاريخ شخصي وتدخل في مجرى التاريخ العام .

بالدورية وتخضع لإيقاعات مختلفة يتولد عنها الشعور بالزمن. يقول فرويد: "فلنتخيل أن بدأ تفصل درويماً الورقة التي تغطي لوح الشمع، وأن بدأ أخرى تكتب على سطح اللوح السحري، فيكون عندنا إذاك تصوير ملموس للنحو الذي أتمثل به كيفية عمل الجهاز النفسي الحسى (٣). هذا الجهاز هو إذن صور للذات أشبه بصورة القرين، مصدرها فعل الكتابة وغايتها اتخاذ الكتابة نموذجاً لتصوير النشاط النفسي. فهو بهذه المثابة تصور أساسى فى التحليل النفسى أسطورة (٤) ومصدر للأساطير.

فاللاشعور كتابته تستند إليها الكتابات كلها، وفيها يكون البصرى صوتياً والصوتى بصرياً، ويسهل فيها الانتقال بين الكلمات والأشياء عن طريق عمليتي النقل والتكثيف، وما ذلك إلا لأن الدلالات هى المدلولات فى الآن نفسه، مما أوحى لفرويد أن ثمة ما يقابل هذا الوضع فى تاريخ الحضارات، ولدى المصريين القدامى بالذات. يقول: "إن مضمون الحلم يتبدى لنا على شكل كتابة هيروغليفية، لابد من ترجمة رموزها تبعاً إلى لغة أفكار الحلم (٥)، وذلك لأن فرويد لا ينفك يربط بين مصدر القديمة والتساؤل عن

الأصل: عن أصل الكتابة بوصفها نموذجاً للعمليات اللاشعورية الأولية، وعن أصل ديانة التوحيد. وهذا التساؤل مرتبط لديه بنظرية تطويرية شاملة ترى، فى الانتقال من البسيط إلى المركب، ومن الأدنى إلى الأعلى، القانون الأعم الذى يخضع له كل ما هو حيوى، وكل ما هو اجتماعى، بحيث يعيد تطور الفرد تطور النوع المنتسب إليه، وفقاً لتسلسل الأحداث تسلسلاً دورياً ذا طابع أسطورى. ومن ثمة يوحد فرويد بين تاريخ الفرد والمجتمع من ناحية، وبين الدائى والعصابى والطفلى من ناحية أخرى. وهو توحيد يقوم على تطبيق التحليل النفسى تطبيقاً حضارياً فى غير مجاله الاصيل. فإذا ما أسقط مفهوم "الطفلى" على الماضى أصبح مرادفاً لمفهوم "الأثرى". وإذا أسقط على الحاضر فهو "البدائى" باعتباره مرحلة من مراحل التطور، يتعدها الفرد أو ينكس إليها أو يظل متمسكاً بها، وهذا يؤدى لدى فرويد إلى أحكام تقويمية غير موضوعية، تعكس نظرة حضارية متمركزة على حضارة الغرب، أحكام وجهت ومازالت توجه حتى الآن الفكر التحليلى (٦). وعلى سبيل المثال، يقول فرويد

وفى المبدأ كان القرين ما يضمن للذات عدم فنائها، ولأرب أن النفس 'الخالدة' كانت القرين الأول للجسم. إن خلق مثل هذا الازدواج بغية تجنب الفناء له ما يقابله فى لغة الحلم حيث يصور الخصاء بازدواج أو تعدد رمز القضيب، وهو خلق دفع بالفن المصرى دفعة كبرى وحث الفنانين على استخدام مادة غير باءة لتصوير المقدس. إلا أن هذه التصورات قد تمت فى تربة الانانية اللاحدودة، تربة النرجسية الأولية التى تهيمن على نفس الطفل، تهيمنها على نفس البدائى، وحين انقضت هذه المرحلة، تغيرت الدالة الجبرية المميزة للقرين، فاستحالت من علامة على دوام البقاء إلى علامة مقلقة الغربة تنذر بالموت (٧). وبعبارة أوضح: فى حالة الشعور بالغربة المقلقة، يحدث تكوص إلى المرحلة النرجسية الطفلية التى تعكس المرحلة النوجسية للإنسانية عامة، هذا الاستدلال نفسه القائم على المحاسنة والمستند إلى واقع تفترضه نظرية التطور، أدى فرويد إلى التسليم بأن التشابه بين اللغة الهيروغليفية وصور الحلم، يفسره واقع تاريخى، وذلك لأن فرويد يعتقد أن من الممكن إرجاع كتابة الحلم إلى أصل بالذات، يستبين فى أن الحلم يتميز

بجمله التناقض (على نمط
جهل الهيستريا بعلم
التشريح).

إن نظرية التطور هذه هي
التي تسمح بفهم مقالة
فرويد التي كتبها سنة
١٩١٠ عن "المعاني المتضادة
للكلمات البدائية" (حيث
"البدائية" تعني "الأصلية")،
وفيها يحيل إلى أعمال أبل
Abel في اللغويات المقارنة
، لكي يسوغ اعتقاده بأن
إهمال الحلم للتناقض هو
من بقايا لغة أولى تتمثل
تمثلاً كاملاً في اللغة
المصرية القديمة، حيث تدل
كلمة يعينها على الشيء
ونقيضه. المعنى ها هنا
يبدو قريباً من رمزية الحلم
(وهو مما يتسبب مع
"الرجسية الأولية" التي
نسبها فرويد إلى مصر
القديمة) فأتجاه الحلم إلى
رد تصور الكلمات إلى
تصور الأشياء ومعاملة
الكلمات كأنها أشياء ، فيه
رجوع متان إلى طفولة الفرد
وطفولة الإنسانية رجوعاً
يتعادل فيه ما هو نكوص
ومما هو أثرى. ولا غرو أن
أبدت معطيات اللغويات
المقارنة معطيات التحليل
النفسى، فإن المنظور
التطوري نفسه قد هيمن
على صياغة كل من المبحثين
(٨). فاللغة المصرية في رأى
فرويد وأبل "أثر فريد من
آثار العالم البدائي، نجد
فيه عدداً من الكلمات التي

تدل على معنى ونقيضه"
(٩). فضلاً عن كلمات مبنية
على قلب الأصوات وفقاً
لعملية يمارسها الطفل في
لعبة ويلجأ إليها
الحلم (١٠)،، فالنظرية بهذه
المناسبة تسمح بالتعميم بناء
على قياس تمثلي، بواسطة
مبادئ التحليل النفسى
إلى ما وراء مجال التحليل
النفسى، وكان جميع
المشكلات التي يتسببها
البحث وتفرضها الحياة
ليست إلا مشكلات علم
النفس (١١). مسثل هذا
التطبيق لمبادئ التحليل
النفسى ليس في الواقع
تفسيراً لموضوع جديد بل
هو خلق إسقاطي لموضوع
يمكن تفسيره بالتحليل
النفسى.

وأما كان الأمر ، فإن أبل
يعتقد حقاً أن المعاني
المتضادة للألفاظ البدائية
كقيلة بإبراز ما تكون عليه
اللغة إبان مولدها . فهذا
البسبب الأصل في الدلالة
يتلاشى رويداً كلما نضجت
اللغة وخرجت من حالة عدم
التمييز الأولى. غير أن هذا
التطور يترك في جميع
اللغات آثاراً يمكن تبنيها
في "الجنود البدائية الأولى"
(١٢). وهى آثار يعتقد أبل
أن ثمة أمثلة عليها في
المصرية القديمة ، فضلاً عن
اللغات الهند - أوروبية ،
والعربية.

٣ - يلاحظ اللغسوي
بنفنيست Benveniste
، بعد إبراز الأخطاء الكبرى
في المنهج التطوري السابق
: من السهل بيان تهاافت
جميع الأدلة التي يساقها
أبل (١٣)، مسفنداً في الآن
عينه إمكان اشتقاق الألفاظ
المتضادة المعنى من جذر
مشترك. وهذا التفيد الذي
يقصره بنفنيست متعمداً
على الأمثلة المستخرجة من
اللغات الأوروبية ، يؤكد أن
كل لغة ، من حيث وظيفتها
الجوهرية، لا بد لها من أن
تدل على المدلولات بغير
لبس، "فباللغة أداة لتنظيم
العالم والمجتمع ، تطبق
على عالم بعد واقعيها
وتعكس عالمها واقعياً" (١٤).
فإن استثنائنا الأسلوب
البلاغي ، وكنا حيال لفظة
تدل على الوجود وعدمه في
أن ، لم يكن تناقضاً بل عدم
دلالة. يقول: إن تصور
مرحلة في تطور اللغة ،
تاريخية حقاً مهما كانت
بدائيتها، مرحلة يطلق فيها
على موضوع ما ، اسم يدل
عليه وعلى أى موضوع
آخر، وفيها تكون العلاقة
المذكورة هي علاقة تناقض
دائم ، علاقة الالاققة ،
وفيها كل شيء هو نفسه
وشيء آخر، إذن لا نفسه ولا
شيء آخر، إن تصور هذه
المرحلة وهم خالص (١٥).
فاللغة التي تقبل التناقض
ليست لغة بدائية ، بل هي
ليست لغة على الإطلاق ،

على أحد المعنيين دون الآخر. وترد الأضداد في الأدب الجاهلي والإسلامي ورودها في القرآن الذي هو المصدر الأول للوحى، واللغة في نقائها الأصيل. (يذكر السجستاني أن ما دفعه إلى تصنيف كتابه ورود الأضداد في القرآن، حيث يدل فعل الظن على الشك واليقين (٢١). ولا ريب أن كل ضير من الأضداد يقتضى تحليلاً تاريخياً، لا سيما أن المصادر التاريخية ترجع أحياناً تضاد المعاني إلى اختلاف القبائل العربية في استخدام اللغة الشفوية (٢٢). وسنحاول فيما يلي تقديم مجال الأضداد في جملته، تقديماً شاملاً، يستهدف أولاً إبراز العلاقات المنطقية التي تحدد هذا المجال.

من الممكن إدراج الأضداد تحت أربع مقولات لغوية:
١ - الصفات
المخن: الطويل والقصير.
المعن: الطويل والقصير،
القليل والكثير.

الغاضى: المظلم والمضىء.
الأسود: الأسود والأبيض.
الزاهق: السمين والمهزول.
المسجور: المملوء والفارغ.
الجلل: الصغير والكبير.
الطاعم الكاسى: للفاعل والمفعول.
سوى الشيء: نفسه وغيره... إلخ...

بنغبنيست: "وما زلنا نترقب من يسوق أمثلة جديدة تدل على وجودها" (١٩)، أمثلة لاتدرج تحت وهم البدائى. والواقع أن هذه الأمثلة كثيرة في العربية، وهي لغة لم تذكر في هذا النقاش الذى تهيمن عليه نظرة متمركزة على حضارة بالذات، ترد إليها باقى الحضارات.

٤ - الكلمات ذات المعاني المتضادة تعرف في كتب اللغة بالأضداد، وقد جمعت في فترة متأخرة نسبياً من تاريخ اللغة العربية. وعندها - جملة - يذاهز الثلاثمائة، أثبتنا ثلاثة من النحويين هم الأصمعي (القرن الثامن الميلادي) والسجستاني (القرن الثامن) وابن السكيت (القرن التاسع)، وقد نشرت هذه المؤلفات التي هي مراجعنا، عام ١٩١٣ مستشرق ألماني هو هافنر Hafner، وأعقبها بثبت أبجدى للصغاني (٢٠).

الأضداد (جمع ضد ومعناه الخلف والمثل)، أما كلمات ذات دلالتين متضادتين، وأما كلمات متعددة الدلالات، فيها دلالتان متضادتان تماماً. وقد تكون صفات أو أسماء أو أفعالاً أو ظروفًا يحدد السياق معناها. وأحياناً يتكفل العرب بقصر المعنى

أما عن رمزية الحلم، فهي لا تخص اللغة إلا من حيث الأسلوب المحض، وكان هذه الرمزية لا تنتمي إلى اللغة بل إلى مستوى لا يصل إلى اللغة أو يتعداها، فهي دون مستوى اللغة لأنها تصدر عن مصدر أعمق من مصدر تعلم اللغة، وهي فوق مستوى اللغة لاستخدامها دالات مكثفة غاية التكثيف، تقابلها في اللغة المنظمة عبارات مطولة بأسرها ولا وحدات موجزة" (١٦).

والنتيجة التي يتبادى إليها بنغبنيست مزدوجة: فمن ناحية أن تصور لغة "بدائية" ذات وجود تاريخي، تعكس عمليات الحلم الدون والفوق لغوية، هو مجرد إسقاط، نظراً لأن "قرويد" لا ينفك يحول ما يبدو له "بدائياً في الإنسان إلى أصل بدائى، مسقطاً على تاريخ العالم ما يمكن أن نسميه تاريخاً للنفس الإنسانية" (١٧). ومن ناحية أخرى. يجب اعتبار مجرد وجود الكلمات المتضادة المعاني إسقاطاً لأن من التناقض أن ينسب إلى لغة معرفة مفهومين متضادين والتعبير عنهما بوصفهما مفهوماً واحداً (١٨). ولما كانت الأمثلة التي ساقها أبل لايعتمد عليها، فالسؤال عن وجود التناقض المتضادة المعاني مازال معلقاً. أو كما يقول

الماضي كان فعل له الصورة الزمانية نفسها. ومهما يكن من شيء ، فالأضداد تشهد بان الدالات المتناقضة هي في الآن عينه الشيء ذاته. وهي واقعة تبدو ملغزة متى أقلعنا عن تفسيرها بدائية اللغة التي تنتمي إليها.

إن كل محاولة للتفسير لابد من أن تسد بتحديد البناء المنطقي للأضداد بوصفها كلا. والواقع أن الأضداد قد تعني إما اتجاهين متضادين لفعل متعبد (باع بمعنى باع وابتاع) ، أو غير متعبد (طلع بمعنى طلع وغاب) ، وأما تطابق الفاعل والمفعول إثر فعل يستوي فيه الموجب والسالب (وامق : عاشق ومعشوق) ، ومن جهة أخرى فقد تدل الأضداد إما على الموضوع ذاته (صريم : ليل وصبح) وإما على صفة للموضوع (أسود : أسود وأبيض) ، أما على علاقات مكانية (دون : فوق وتحت) ، أمام وخلف) ، وإما على علاقات زمانية (بعد : قبل وبعد) ، وهو تصنيف ينبغي مده إلى الأضداد كلها.

فكل شيء ها هنا ذاته وغيره ، وهو عين ما تدل عليه لفظة سوى ، وهي ضد يعنى الذات وما غير الذات . إلا أن كون الشيء هو هو وهو لا هو ، يتضمن إن شيئاً بعينه قد يكون جزءاً لنفسه

ولابد من بعض التعليقات على هذه القائمة ألتى أوردها على سبيل المثال.

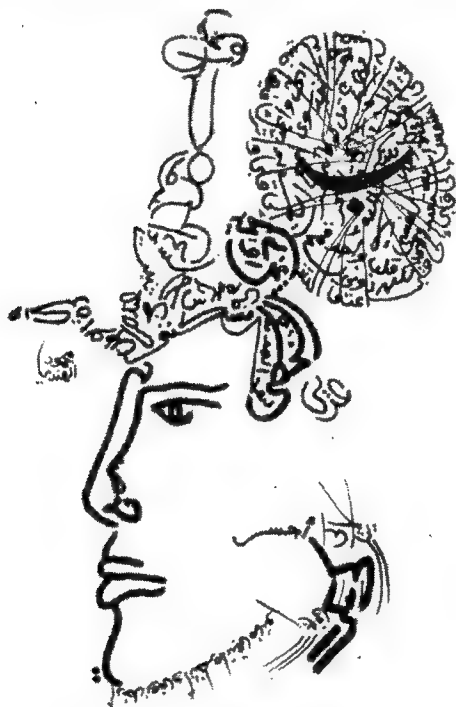
إن وجود الأضداد في اللغة العربية على فقر بل على ثراء في القدرة التعبيرية ، إذ أن الأضداد توجد في الوقت نفسه الذي توجد فيه كلمات أخرى تدل على المعنيين المتضادين. فليس ثمة ما يهدد الاتساق الباطن للغة بوصفها نظاماً لتوصيل المعنى، من جراء هذا الوجود الهامشي للأضداد. فالأضداد ليست استخدامات لكلمة للدلالة على أخرى، وإلا اختفت الأضداد كمقولة منفصلة. لذلك ، لابد من تحديد السياق بالنسبة إلى كل ضد يستخدم . فليكن فعل جؤن : أهو تبويض باب العروس أم تسويد باب الميت علامة على الحزن؟ العبارة ، لا الكلمة ، تحده ، كما يحده نعت لا لبس فيه.

والأضداد هي الحد الأقصى لما تصل إليه اللغة دون اختفائها كلغة (٢٣) . فهي تضيف إلى اللغة عدم التعيين وتدخل اتساقاً رغم عدم الاتساق ، فليكن لفظ غابر ، وهو ضد يعنى ما مضى وما بقي . لا ريب أن ثمة علاقة بينه وبين فعل كان الذي يرد في القرآن للدلالة على الحاضر والمستقبل ، فقد دللته على

ب - الأسماء
الأبيض : السكون والحرمة.
البين : الوصل والقطع.
الشمم : القرب والبعد.
الصريم : الليل والصبح.
الأز : القوة والضعف.
السدة : الظلمة والنور.
الرهوة : الصعود والهبوط.
البسل : الحلال والحرام.
القائص والقنص : الصائد والصيد.
كل : كل وبعض... إلخ..

ج - الأفعال
صري : جمع وقطع ، تقدم وتأخر ، علا وسفل.
لمق : كتب ومحا الكتابة.
طلع : طلع وغاب.
اسر : اظهر وكنم.
زحك : دنا وبعد.
باع : بعث الشيد إذا بعته وابتعته.
جؤن : تببيض وتسويد (حافظ أو باب).
غير : مضى وبقي.
صرد : أصاب الهدف وأخطاه (السهم).
هوى : سعد ونزل... إلخ..

د - الظروف
وراء : وراء وإمام؛
دون : فوق وتحت.
فوق : فوق وتحت.
بعد : بعد وقبل (استخدام غير متفق ومرتبطة بتأويل بعض ما ورد في القرآن)... إلخ



كما ترد في لغة التصوف ، هي خبيرة تناقض دائم لايفصل عن محاولته نقل ما لايمكن نقله . وهو ما يصرح به متصوف من اكبر المتصوفين قاطبة ، هو ابن عربي ، إذ يقول : ليس ثمة وصل ولا فصل ، ولا بعد ولا قرب ، بل ثمة وصل دون اتصال ، وتقرب دون قرب ، وبعد دون أى فكرة للبعد أو القرب (٢٨).

غير ان الطريق الصوفي ليس هو "الطريق السلبي" (Vianegative) المميز للتصوف المسيحي ، وذلك لأن الأحد ليس فقط الباطن بل الظاهر (أيضاً) ، ليس البعيد فحسب ولكنه القريب كذلك . وفي القرآن : (فإني قريب) (سورة ٢ ، آية ١٨٦) ، (ونحن أقرب إليه من حبل الوريد) (سورة ٥٠ ، آية ١٦) ، (واينما تولوا فثم وجه الله) (سورة ٢ ، آية ١١٥) . فالخبيرة الصوفية تامل في النص المنزل بغية تحقيق العهد تحقيقاً يتم بين إرادتين ويتسلل راجعاً إلى الرسول نفسه ، والمعراج الصوفي يتضمن هذه السلسلة التي هي رمز لخضوع النفس لربها (٢٩) ، ومن خلالها يتلانشي التمييز بين الوجود المفارق وغير المفارق وهذا لا يعنى - كما يلاحظ كوريان - أنا بصدد وحدة الوجود كما نعيه عادة في الغرب

استخدام الأضداد مثلاً على ان المظلم والمضيء متطابقان (الغاضي) ، تطابق إقبال الظلمة وإبهارها (العسيسة) ، وإخفاء الشيء وإظهاره (أخفى) . وكان الأضداد استعارات حولت إلى أسماء يغلب فيها قصد تحويل المعنى على الحاجة العملية إلى توصيله مباشرة . فهي بالطبع تنسب إلى لغة الشعر التي لا تابه للتناقض لغة وثيقة الصلة بخبيرة لا يمكن وصفها إلا بالصوفية .

والقرآن خير مثال لذلك ، من حيث أنه نص يشهد جماله باصله الإلهي (كما تشهد بذلك الطبيعة ذاتها) ، وهو في الآن نفسه مصدر للأضداد (٢٧) . فإن لم تكن الأضداد فريدة لغوية ترد إلى الأصول المختلطة للغة معينة ، فإن حضورها حضوراً حياً يرجع للقرآن الذي ترد فيه الأضداد في سياق نص منزل ، نص هو إثبات أوجد للأوحد ، يتطلب وضع حدين متضادين وضعاً متنائماً ، قبل أن يتلاشي النشاز في صمت أقصى . فالأضداد تنتمي إلى بحث يستهدف التعبير عما يتعدى التعبير .

(هو الأول والآخر والظاهر والباطن) ، كما ينص عليه القرآن (سورة ٥٧ ، آية ٣) فخبيرة الأحد ،

بحيث تدل كلمة واحدة على الجزء والكل . هذه الكلمة موجودة بالفعل ، فكلمة كل تشير إلى كل مكون من أجزاء ، إشارتها إلى كل جزء منها ، والأغرب من ذلك أن لفظة ضد هي نفسها ضد ، يعنى الشبيه ، الخلاف والمثل . فالالفاظ المتضادة المعانى ليست الفاضلاً متضادة المعانى ، بحيث تصبح الأضداد دالة على ذاتها ولغة ما بعد اللغة ، تعكس في مستوى الكل العلاقة المميزة لكل من عناصر هذا الكل . فالكل جزء من نفسه وهو ليس تناقضاً بل دور . يميز ما يسمى بالمناقضة (Paradoxe) (٢٤) والدورية بناء متخيل تتضمن المتبادل (١) تتضمن (ب) وتتضمن (أ) ، وهو تضمن لايقصر فقط على المكان المتخيل ، وإنما هو في الآن نفسه المميز الأساسي للتصورات اللاشعورية وأعم أبعاد ما أسميه بالتخيل (٢٥) . ودراسة الأضداد تبين لنا وجود هذا الدور المنطقي في مجال اللغة أيضاً (٢٦) .

تضعنا الأضداد في مفترق الطرق ، صانعة إداء المعنى إلى حين . فالفهم يتطلب مواجهة عدد من الاحتمالات قبل البلوغ ، عبر لحظة من التخيل ، إلى البلورة النهائية . فالمعنى يتضح رغم بقاء الغموض ، كما لو كان

(٣٠). فالظاهر والباطن كلاهما تجل للوجود الأحد. أو كما يقول الحلاج: المتصوف يدل على الله من الداخل والخليقة تدل على الله من الخارج" (٣١).

وجود الأحد هو بحيث لا يمكن لوجود أن يوجد معه. يقول ابن عربي: "أقول إنك غير موجود قط وإنك لن توجد قط، لا بذاتك ولا به ولا فيه ولا معه. ولا يمكن أن تكف عن الوجود لأنك غير موجود، فانت هو وهو أنت، دون أى اعتماد أو علية. فإن عرفت لوجودك هذه الصفة (أى العدم) فقد عرفت الله، وإلا فلا" (٣٢). إن الخبرة الصوفية بأسرها هي فى هذا التحقق من استخالة الوجود مع الموجود بالذات. وذلك ما يوجزه الحلاج إيجازاً مطلقاً، إذ يقول: "أه أنا أم أنت؟ هذين إلهين، حاشائى، حاشائى من إثبات اثنين" (٣٣)، وما يستتبعه من أن "صلاة العاشقين من الكفر" (٣٤). فالتحقق من عدم الذات، تحقق من وجود الأحد تحققاً يتم من خلال العشق الصوفى الذى هو دين الجمال، "الجمال بوصفه قوة التجلى" (٣٥). بهذا المعنى يميز

السهروردى خمس مراحل للتوحيد: "لا إله إلا الله، ليس منه إلا منه، ليس منك إلا منك، ليس منى إلا منى، الإنسية والانتسية والهوية كلها وجهات نظر تضاف إلى جوهر الأحد الأبدى" (٣٦). فالصوفى يبدأ بالله وينتهى إلى "اللامحدود" (٣٧). بحيث يبدو بداهة كما يقول جلال الدين الرومى، "إن غير العاشق وحده يرى نفسه فى مرآة الماء" (٣٨).

فكل شئ مجلى للأحد فلا ضرورة إذن لنبذ العالم الذى هو نفسه حضور للأحد. يقول ابن عربي: "إن كشفنا لغز ثرة واحدة، لرأينا سر الخليقة كلها، ظاهراً وباطناً" (٣٩).

ومن هنا "لا نجد لدى الصوفى الشعور بالإثم الذى نجده عند المريض" (٤٠)، فالصوفى منفى يحركه الحنين إلى العودة، وما التصوف إلا سيرة هذه العودة التى تشهد بوجوده الأحد.

ومن ثمة فالتصوف خبرة باللغة ويحدود اللغة، لا رفض فيها للعالم الحى، بل تقبل تام لعالم الحواس ("لقد صار قلبى قابلاً كل صورة - ابن عربي (٤١)،

بحيث تنشأ بين الألفاظ والأشياء - لا سيما فى الشعر الصوفى - علاقة فريدة تتعدى التمييز بين الحرفية والمجازية. وما ذلك إلا لأن كل ما يوجد هو هو، وأن الوحدة هي وحدة الواحد الأحد (للتشمس غرتها، للليل طرتها / شمس وليل معاً من أعجب الصور (٤٢).

ومن ثمة فإن المقولات التى تندرج تحتها لغة التصوف هي تلك التى توجد بين الذات والموضوع، بين البعيد والقريب، بين الكثف والسر، وهي عين المتضادات التى يوجد بينها مفهوم الأضداد (٤٣).

٥ - الخلاصة إن اللاشعور غير مرتبط بالغات "البدائية"، بل هو مرتبط بكل لغة. وعده وجود التناقض فى الحلم لا يفسره وجود حالة سابقة فى تطور المجتمعات الإنسانية، وإنما يدل بالأحرى على أن الحلم لا يصور الشئ نفسه (أى لا ١)، بحيث يأتى التناقض من أن الشئ ليس هو هو. وكل ثقافة تحيا، على نحو مختلف، علاقتها باللاشعور (٤٤).

lenwerke Ober die Ad-dad. Imprimerie catholique' Beirut 1913.

(٢١) المصدر السابق، ص ٧٢.

Ct. J. Berque, J.P. (٢٢) Charnay et al.' L'ambivalence Dans Is Culturt arabe . Anthropos, Paris 1967

(٢٣) 'من المحال أن نتصور من خلال اللغة شيئاً يعارض المنطق، استحالة أن نتصور في الهندسة إبعاد شكل يعارض قوانين المكان.

L. Wittgenstein, Tractas, logico - Philo-sophica, P.55, Gal-limard, Paris 1961.

Voir S. Haack: (٢٤) Philosophy of Logics' P.135' Cambridge, Uni-versity Press, Cam-bridge 1978.

Sami - Ali: L'es-pace Imaginaire, Gal-limard, Paris 1974.

(٢٦) من المؤلفات ان التنظيم الصوري لآلف ليلة وليلة (وهو تنظيم لم تهتم به ترجمة جالان Galfand خاضع لنفس علاقة التضامن المتبادل (القصة داخل القصة...)

Voir Sami - Ali, Le Haschischea en Egypte P.66. Payot Paris 1971.

(٢٧) اللغة الإلهية لا تلزم بالمنطق . مما يتعارض مع تصور غربي للرؤية، يرتأى أن "الله يستطيع خلق كل شيء إلا ما يفرض موازين المنطق" لأننا لا نستطيع حينئذ أن نقول ما مظهر عالم غير منطقي.

Wittgenstentein: Ibid.

tres, C. Hanly and J. Masson: "A Critical examination of the new narcissism".

S. Freud, "Lin-(٧) quietante etrangere", in Essais de psychanalyse appliquee, p.186. Gallimard, Paris 1973.

(٨) عنوان مقالة فرويد مقتبس من إيل.

S. Freud, "Des sens (٩) opposes, dans les mots primitifs", in Essais des psychanalyse ap- pliquee, p.60.

(١٠) نفس المرجع.

(١١) فلنأخذوا محاولتي على ماهي عليه: عالم نفس لا تدعه صعوبات الناقم في هذه الدنيا، يجهد في تقييم تاريخ البشرية، وفقاً لما اكتسبه من معرفة بمسالك الفرد النفسية إبان نموه من الطفولة إلى النضج.

S. Freud, L'avenir d'une illusion, p.76.

S. Freud, "Des sens (١٢) opposes des mots primitifs", in Essais de psychanalyse ap- pliquee, p.64.

E. Benveniste, "Rem (١٣) arques sur la fonction du langage dans la de-couverte freudienne".

La psy- chanalyse, I, p.8. PUF 1956.

(١٤) المصدر السابق، ص ١٠.

(١٥) المصدر السابق، ص ١١.

(١٦) المصدر السابق، ص ١٥.

(١٧) المصدر السابق، ص ١٢.

(١٨) المصدر السابق، ص ١١.

(١٩) المصدر السابق، ص ١١.

A. Haffner , Drel (٢٠) arabische Quel-

المراجع

S. Freud, L'avenir (١) d'une illu- sion, p.76, PUF, Paris 1976.

S. Freud, La nais- (٢) sance de la psy- chanalyse, p.215, PUF, P aris 1956.

اعد للنشر بحثاً عن العلاقة بين مشكلة اختيار اليد والأمراض الجنسية إبان التحليل الذاتي للفرويد.

S. Freud: Notiz Uber (٣) dem "Wunderblock", G. W., XIV, 8; S.E. XIX, 232- cf. Sami - Ali: "Corps et temps. Pour introduire une theorie du temps", in Corps reel, corps imag- inaire, pp.37 et

suiv., Dunod, Paris 1977. - J. Derrida, "Freud et la scene de L'ec- riture", in L'écriture et la difference, pp.293 et suiv. Seuil, Paris 1967.

و جدير بالملاحظة أن الجهاز النفسي آلة تولدت عن مخيلة خضعت لتأثير اختراع المطبعة.

Voir M. McLuhan, La galaxie Gu- tenberg, Gallimard, Pari s 1977.

S. Freud, Warum Krie (٤) g? G.W. XVI, 22; S.E., XXII, 2 11.

S. Freud, L'interpreta (٥) tion des reves, p.241. PUF, Paris 1 971.

Voir, entre au- (٦)

Toshihiko izutsu, IE
Koan zen, p.86.
Fayard, Paris 1978.

(٤٣) لا يمكن في نطاق
هذه المقالة المحدودة -
تناول مسألة العلاقة بين
الأضداد وتفسير الرؤيا
عند العرب.

Voir Sami - Ali, le (٤٤)
banal Gallimard, Paris
1980.

*
Sami Aji: Langue
arabe et langage mistique.
les mots aux sens opposés et Vonept
D'inconscient. Nouvelle de Psychanalyse,
xx11.

* جهاز شائع الاستعمال
مكون من لوح من الشمع
عليه ورقة رقيقة غير
شفافة من السلوفان تليها
ورقة شفافة من المادة
نفسها. والجهاز يكتب
على سطحه بقلم كلوح
الإردواز وبينما يمكن
محو الكتابة برفع ورقتي
السلوفان، مما يجمع ما
بين سطح معدود وقدرة
غير محدودة على
التسجيل.
ذلك هو المميز للإدراك
الحسي الذي يختلف إذن
عن التذكر تمام الاختلاف.
وظيفة التذكر يقابلها في
هذا الجهاز آثار الكتابة
التي تظهر بعضها ظاهراً
في طبقة الشمع. (إضافة
للترجمة العربية).

p.288.
Ibn Aradi, Ibid., (٣٩)
P.32.

H. Corbin, "e (٤٠)
songe Visionnaire en
Spritualie Islamique",
in le Reve et les So-
cletes Humalnes (sous
ja direction de
R.Callois et von Grun-
ganm). P.382, Gal-
limard, Paris 1967.

(٤١) ابن عربي: ترجمان
الأنسواق، ص ٤٣، دار،
بيروت ١٩٩٦، ابن عربي
هنا على نقبض القديس
يوحنا الصليبي الذي
يرتأى أن من واجب على
النفس، من حيث التعبير
الجمالي على الأقل، أن
تقلع عن ممارسة الخيال
الحسي.

Y..Pellee - Douel,
Saint Jean De ja Croix
et nuit mystique, p.70
Seuil, Paris 1960.

(٤٢) ابن عربي، المصدر
السابق.
خبرة التصوف "الزن"
Zen قريبة الصلة: "إن ما
نراه هو الظاهر في
الواقع والواقع في
الظاهر، دون أن يكون ثمة
فصل. لذلك كان الكثير من
أقوال وشعر وتصوير
التصوف الزن وكأنه
مجرد وصف موضوعي
للطبيعة.

ونحن هنا بصدد افتراض
أن الخلق الإلهي هو أولاً
خلق للغة تعبر عن
الحال.

Ibn Arabi: Traite (٢٨)
de L'unte, P.37, Ed-
itiobs orientales Paris
1977.

E. De Vitray - (٢٩)
Mtyerovitch,
Anthologie du Sou-
fisme, P.21, Sindbad,
Paris 1978.

H. Cordin, Limag- (٣٠)
tion creatrice dans le
Soufisme D'ibn Arabi, P
116. Fjammariion, Paris
1958.

Anthologie Du Sou- (٣١)
fisme, P.289.
Ibn Arabi, Ibid., (٣٢)
P.25.

Le Diwan D'Al - (٣٣)
Hallaj, Edition
L.Massignon, Genth-
ner, Paris 1955.

(٣٤) نفس المصدر، ص
٥٦.

H. Corbin, ibid., (٣٥)
p.78
Shihabodib Yah- (٣٦)
ya Sohravardi, L'ange
empourpre, P.457-8.
Fayard, Paris 1976.

(٣٧) نفس المصدر، ص
٤٥٨.

Rume, In An- (٣٨)
thologie du Soufisme,

رؤى اشتراكية في مجابهة الصهيونية

ناضح حتر

الوعي العربي العفوى ،
الذى يأنف من الجهد
النظري بعامة ، يعتقد أنه
يعرف الصهيونية جيداً ،
وهو يعرفها ، بالفعل ، لأنه
احترق بنارها . أفليست
الصهيونية هي التي
اغتصبت فلسطين ، وشردت
الشعب الفلسطيني وارتكبت
ضده وضد الشعوب
العربية ، أقطع الجواز
والاعتداءات . أليست هي
التي ، عبر كيانها المسلح ،
شنت سلسلة من الحروب
التدميرية ضد البلدان
العربية كان من شأنها
تعطيل التطور الاجتماعي -
السياسي الطبيعي للأمم
العربية ؟ إذن ، فماذا يمكن
أن يقال بعد ، سواء من رؤى
اشتراكية أو غيرها ، حول
الصهيونية ؟
إننا إذا وضعنا جانباً
الصيحات الديماغوجية
واللفظية الحريجية التي
ميزت الخطاب السياسي
العربي في بعض لحظات
الصراع العربي -

من وجهة نظر الجمهور ، فإن المرء يفامر ،

حينما يهتم بمسألة المجابهة ب

بين الاشتراكية والصهيونية ، بأن يحصد عدم

الاهتمام ، فلا اشتراكية تبدو الآن ، في أحسن الأحوال

، فعلاً ماضياً ،

كما أن العربي يعتقد ، بصورة عفوية ، بأن الجهود

النظرية في نقد الصهيونية

هي شيء زائد عن الحاجة ،

فبعض النظر عما إذا كانت الصهيونية في ذاتها ،

وبالنسبة للآخرين وحتى لليهود ،

جيدة أو رديئة ، فهي بالنسبة للعرب ،

تمثل العدو القومي .



السياسي لنوعى
البراجماتي المهزوم هذا. إن
اتفاقية أوسلو - القاهرة ،
والمعاهدة الأردنية -
الإسرائيلية ،
أهما تعبير سياسي
مباشر عن ذات تفقد ذاتها ،
وتجسّد أمام العدو ، لا
بوصفه سيداً حسب ، وإنما
معبوداً أيضاً .
ولا يوجد ، للأسف ، وعى
جماهيرى مضاد للنوعى
المتصهين ، سوى وعى سلفى
- إن كان قادراً على حفر
بعض البطولات الفردية -
فإنه عاجز كلي عن نقض
التصهين لأنه يقف على
الأرض المنهجية نفسها التي

وتحقّقها الصهيونية على
أنها دليل ملموس على
صحة الصهيونية - صحة
منطقها على الأقل ، إن لم
يكن لدى البعض ، صحة
حتى خرافاتها التاريخية -
ولأنه مهزوم ، ومن قبل
الصهيونية بالذات ، فإن ذلك
الاعتقاد البراجماتي العفوى
المنتهى إلى القبول بصحة
الصهيونية ، سيتعرّز
بالنظرة الدونية نحوها ،
ويضرب النظامان
الفلسطينى والأردنى ،
والقوى والمثقفون من
شيعةهما ، يومياً ، الأمثلة
الناصعة على السلوك

الصهيونى ، سنجد الأمة
العربية تتعرض ، منذ سبعة
عقود على الأقل ، إلى عدوان
صهيونى موصول ، متعدد
الأساليب ، ينتقل من نجاح
إلى آخر . إنها - أى الأمة
العربية - عجزت - وماتزال
- عن صد هذا العدوان ، فما
بالك ببحره أو وضع حد
لّه ؟ أمام هذه الحقيقة ،
يبدو الوعى العربى العفوى
عاجزاً لا عن المقاومة ، بل
حتى عن التفكير فى هذا
العدوان الموصول ، وكأنه
قدر لا مفر منه إلا برحمة
الله تعالى .

والحقيقة البسيطة
الواضحة الصادرة عن
تجربة العربى مع
الصهيونية ، ربما تولد
الحقد ، ولكنها لا تولد
بالضرورة ، وعى المقاومة
وشروط الانتصار التاريخى ،
فتجربة العربى مع
الصهيونية هى ، بالأساس ،
تجربة الرعب والموت
والهزيمة ، والوعى
التجريبى - العفوى هذا هو
ترية خصبة للقبول بالأمر
الواقع الصهيونى ، بل
والقبول به أو على الأقل
للتعايش مع ، الأيديولوجيا
الصهيونية !

فالوعى العربى العفوى -
أى التجريبى ، هو كذلك
وعى براجماتى ، والمحصلة
أنه وعى براجماتى مهزوم ،
فلأنه براجماتى فهو ينظر ،
سراً أو جهراً ، إلى
"النجاحات" التى حققتها



تقف عليها الصهيونية، من حيث أنه بالذات، سلفي، ويعزز، بالإيمانية، النظرة العقوقية التجريبية ولا يبدحضها. ومن حيث أنه عاجز عن تقديم افق يتجاوز الرأسمالية التابعة، وبالتالي يتجاوز التخلف ويضع الأسس للانتصار التاريخي على الصهيونية. إننا في الاشتراكية وراثنا فقط، نعثر على الأسلحة النظرية الأكثر مضاء في المجابهة الشاملة مع الصهيونية، فكرياً وممارسة.

يعد اليهودى ضروريا ، هنا نشأت المسألة اليهودية من وجود يهود فعلين خلفهم المجتمع الإقطاعي ولم يعد المجتمع الرأسمالي بحاجة إليهم ، واقترح ماركس حلاً بسيطاً لهذه المشكلة حلاً تفأؤلياً فى الواقع وهو تخلى اليهودى عن يهوديته ، فى إطار الثبوتية الاشتراكية الكفيلة، وحدها، بالغاء اليهودية لأول مرة فى التاريخ، وتخلى اليهودى عن يهوديته، هو، بالطبع، ليس الحل الذى خان يتم بصورة فعلية فى أوروبا الغربية المترسمة ، ولكنه أيضاً الحل الواقعى التقدمى، أى المنسجم مع ضرورة التقدم الاجتماعى والاندماج التقدمى لليهودى يكون بالطبع باندماجه فى

التاريخ اليهودى هو شيكوك الشكسبيرى، رجل العلاقات النقدية الرأسمالية فى العهود ما قبل الرأسمالية. كان شيكوك، المذموم أخلاقياً من وجهة نظر المجتمع المسيحى، ضروريا ، مع ذلك - وبسبب ذلك - لهذا المجتمع ، الذى لم يكن تنظيمه الاجتماعى - الثقافى يسمح لأبنائه بامتهان تجارة المال، بينما كان هو بحاجة إلى من يقوم بها، فأحالها إلى شيكوك، هذا هو الأساس فى بقاء اليهودية فى التاريخ وليس تعلق اليهودى بإيمانه الوحداثى ولا إرادة الرب ، وعندما تحولت أوروبا الغربية إلى الرأسمالية ، عندها، وفقاً لتعبير ماركس، تهوتت المسيحية ، ولم

(١)

كان كارل ماركس ، وهو ابن لايون يهوديين تنصرا، أول من وضع أسس المفهوم المادى للمسألة اليهودية، وأسس حلها من منظور تقدمى.

لم يكن استمرار الوجود اليهودى فى التاريخ ، وفقاً لماركس، بالرغم من التاريخ وإنما بفضلها وفيه. لقد طوح ماركس بالبناء الضبابى للخرافات اليهودية، حين رفض تفسير الظاهرة اليهودية بالديانة وطقوسها أو بالعرق اليهودى المزعوم أو بالزعة اليهودية الإيمانية الوحداثية إلخ... وإنما بالوضع الاجتماعى لليهودى الواقعى فى

الحركة الأكثر تقدماً في المجتمع، أي الحركة البروليتارية.

إن ما اقترحه ماركس على جماهير اليهود كان ينسجم بالرغم من التعقيدات الثانية للمسألة اليهودية، مع الاتجاهات الفعلية للسلوك السياسي لهذه الجماهير، وظل كذلك في اتجاهه الرئيسي، حتى عشية الحرب العالمية الثانية.

لقد قدم اليهود عشرات القسادة والآف الانصهار والمقاتلين للحركة الثورية في أوروبا الغربية والشرقية، وفي روسيا، وبالرغم من نشوء الحركة الصهيونية في أواخر القرن الماضي، ظل هاجس الاندماج التقدمي هو الهاجس الرئيسي عند الجماهير اليهودية. وإن العوامل التي أدت إلى قيام الصهيونية وتوقيتها فيما بعد، أثرت تأثيرات متباينة في هذا الهاجس وشوخته، ولكن ليس لحساب الصهيونية ابتداءً، ولكن لصالح نزعة استقلال ذاتي ثقافي في إطار الاندماج، كما دعا إليه الاتحاد العمالي اليهودي (البوند) الذي سعى إلى اندماج العمال اليهود في الحزب الاشتراكي - الديمقراطي الروسي، ولكن بوصفهم تجمعاً قومياً مستقلاً ذاتياً، وهذه تسوية واضحة بين انصهار الاندماج التقدمي والأيديولوجيا الصهيونية

بين الجماهير اليهودية. لقد أدان لينين، بصراحته المعهودة، (البوند) ونزعة الاستقلال الذاتي التنظيمي والثقافي، واعتبر هذه النزعة، وفقاً للتقليد الماركسي، نزعة رجعية بورجوازية صغيرة معادية للثورة البروليتارية، ومع ذلك، تنبغى الإشارة إلى أن صراعاً مريراً نشأ بين انصار (البوند) و الحركة الصهيونية، وأن انصار البوند كانوا، حينما كان هناك صناديق اقتراع، يحصدون أصوات الجماهير اليهودية على الضد من الصهاينة.

إن التيار الثاني التسوي بين النزعة الاندماجية الاشتراكية للجماهير اليهودية، النزعة الصهيونية الأخذة بالنمو، كان تيار البورشوفية، نسبة إلى مؤسسه بورشوف الذي شمل مئات الآلاف من الاشتراكيين الثوريين اليهود، ولعشرات السنين. البورشوفية نظرية تحاول التوفيق بين الماركسية والصهيونية، يقول أرنتس مائيل: "إن هذه الطوبى الرجعية (يقصد الصهيونية) التي تعبر عن الغياب الكلي لمخرج ينزاحم أمامه الفكر البورجوازي الصغير اليهودي، كانت تمتزج مع ذلك لدى الشباب، وخاصة الشباب العامل، بإرادة تحقيق أمثال الأعلى

الاشتراكي، والمشاركة بنشاط في النضال البروليتاري العالمي، إن التناقض - والكلام لأرنتس مائيل - بين طابع الصهيونية البورجوازي الصغير واستنتاجات نظرية جديدة تدرج اشتراكيته التي أرادوها علمية بطلعاتهم الصهيونية.

لقد كانت البورشوفية خطوة أخرى باتجاه انحصار الصهيونية - من الاندماج التقدمي - إلى الاندماج المشروط بالاستقلال الذاتي إلى اشتراكية ماركسية - لينينية ولكن خارج الاندماج.

كان أبراهام ليون، اليهودي البلجيكي الثوري الذي طور طروحات ماركس حول المسألة اليهودية، في البداية، بورشوفياً وقد عمل قبل أن يقطع نهائياً مع الفكرة الصهيونية بحبوية ونشاط لإيجاد تبريرات ماركسية لأفكاره الصهيونية، إلا أنه كان مقدراً لأبراهام ليون، الذي قتلته النازية لاحقاً، أن يكتشف التناقض غير القابل للحل بين الماركسية والصهيونية. وقد انحاز إلى الماركسية، وعمل بدون كلل، على بناء المفهوم المادي للمسألة اليهودية الذي يمثل الأساس الأكمل لنظرية الماركسية في

المسألة اليهودية ، والسلاح
النظري الأحد في مجابهة
الصهيونية.

تقوسول الأسطورة
الصهيونية: إن اليهود
كانوا يشكلون أمة قائمة
على عرق واحد وإيمان
لا يتزعزع برب واحد ،
وتعيش إيمانها وتفوقها
الأخلاقي وتلاحمها بسعادة
، إلى أن قام "الأغبيار"
بالاستيلاء على القدس عام
٧٠ ميلادية ، فأنتهى "العهد
الذهبي" ، وتشقت اليهود
الذين بالرغم من ألفي عام
من التشريد، ظلوا يتمسكون
"بإيمانهم بالرّب ،
وتلاحمهم" وتفوقهم
الأخلاقي ، ويرفضون
الاندماج ، ويحملون
بالعودة إلى وطنهم القومي.
إن منيع جميع الأم اليهود
يكن في إضاعتهم لوطنهم
التاريخي وتشقتهم في
أثناء العالم "فما الحل؟
الحل هو في العودة إلى هذا
الوطن التاريخي، والخلّاص
من الأم الشتات بسعادة
العيش المشترك في الوطن.
إن هذه الأسطورة تتوسع،
بالتطبع، لكل التيارات
الاجتماعية ، فبالرغم من أن
طابعها الأساسي يبشر
باقتصاد بورجوازي صغير
يقوم على ملكية الأرض
والحرفة الصغيرة، فإنها
تتسع أيضاً لأوهام من يريد
إقامة شتى أنواع
الاشتراكيات الطوباوية، بل
وأوهام من يريد إقامة ثورة

ليبنينية في فلسطين -
اليهودية!

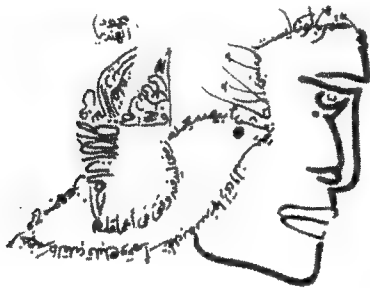
وقد قدم أبراهام ليون ،
عبر دراساته الحادة ،
بحضاً مدعماً لهذه
الأسطورة في كتابه "المفهوم
الحادي للمسألة اليهودية"
ويرتكز ليون إلى ماركس،
وإلى أطروحة الشعب -
الطبقة لفهم التاريخ
اليهودي.

يوضح ليون أولاً، أن
الكيان الذاتي اليهودي الذي
كان قائماً على جزء من
الأرض الفلسطينية ، قبل
القي عام ، لم يكن "دولة
قومية" ، وأن هذا مفهوم
تسقطه الصهيونية
العاصرة على كيان طائفي
تقليدي وجد مثله كيانات
عديدة في إطار
الامبراطوريتين الإغريقية
والرومانية ، إلا أن الأهم من
ذلك أن هذا الكيان ، ثانياً ،
لم يكن يستوعب حينذاك ،
سوى أقلية اليهود الذين
كانوا منتشرين في أنحاء
العالم المعروف وقتذاك. فلم
يعرف التاريخ أبداً دولة أو
كياناً ضم جميع اليهود .
وذلك لأسباب عدة ، ولكن
الرئيسي فيها هو أن
الشتات كان محصلة
طبيعية للمهنة التي تجعل
اليهودي يهودياً ، أي
التجارة وتجارة المال على
الأخص.

ويشير أبراهام ليون إلى
أن سقوط الكيان اليهودي
في فلسطين عام ٧٠ ميلادية

، بالرغم من الأموال التي
كانت تتدفق عليه من
الجاليات اليهودية في
العالم ، لم يكن شبيهاً لهذه
الجاليات ، التي كان وضعها
قوياً جداً في بلدانها بحيث
لم تتأثر بسقوط القدس ،
فلم يكن الوجود اليهودي
إن يرتبط بهذا الكيان ،
وإنما بوظيفة اليهود التي
كانوا يؤدونها حيث هم.

يقول أبراهام ليون: "لقد
كانت اليهودية عاملاً لا غنى
عنه وعضواً جوهرياً في
مجتمع ما قبل الرأسمالية .
وهذا يفسر وجودها في
الشتات منذ ألف سنة . لقد
كان اليهودي شخصية
تقليدية في المجتمع
الإقطاعي كالمسيح والكن.
وليس من قبيل الصدفة أن
يقوم عنصر غريب يلعب دور
الرأسمال في المجتمع
الإقطاعي ، فلم يكن المجتمع
الإقطاعي ليستطيع بحد
ذاته أن يولد العنصر
الرأسمالي . وعندما
استطاع المجتمع أن يولد
العنصر الرأسمالي (...)
يزول اليهودي" ويتابع : "إن
الرأسمالية هي الأم الشرعية
للقضية اليهودية . فلقد
حطمت الرأسمالية الأسس
التقليدية للوجود اليهودي ،
لقد حكم التاريخ على هذا
الشعب - الطبقة بالزوال.
إن الرأسمالية التي
حطمت الأسس المالي
للوجود اليهودي ، فشلت ،
وفق ليون ، في حل المسألة



اليهودية لأنها لم تستطع دمج اليهودى الذى حررته من قوقعته الاجتماعية. وقد أدى انحطاط الرأسمالية إلى إبقاء اليهودى معلقاً بين السماء والأرض، إذ اختفى التاجر اليهودى ما قبل الرأسمالى، بدون أن يتمكن ابنه من إيجاد مكان فى الإنتاج الحديث.

(٢)

مع ليون، نتابع تطورات المسألة اليهودية فى المائتى عام الأخيرة كالتالى:

١ - أوروبا الغربية: مع صعود الرأسمالية فى نهاية القرن الثامن عشر وبداية القرن التاسع عشر، تمكنت الماكينة الرأسمالية المنطلقة من إيجاد مكان فى هيكلها لليهود الناجمين عن انهيار الإقطاعية، لقد تنحصر معظم هؤلاء حينما غدا المجتمع يهودياً.

٢ - أوروبا الشرقية: أما انهيار الإقطاع فى أوروبا الشرقية فقد رافقه تعفن الرأسمالية فيها فى النصف الثانى من القرن التاسع عشر. لقد نشأ وضع تاريخى هو مزيج من اندحار الإقطاع وشلل التطور الرأسمالى، وبينهما وجد اليهود أنفسهم بين فكي كماشة، فقد فقدوا الأساس المادى لوجودهم الاجتماعى بسبب

الوسطى المسحوقة تتجه ضد اليهود، الذين كانوا يزيدون وضعها سوءاً بفعل المنافسة.

اللاسامية، - وهى نزعة معادية للرأسمالية تشوهت وحولت ضد الرأسمالية اليهودية فحسب - والأثرياء اليهود فى غرب أوروبا الذين لم يكن من مصلحتهم أن تتوجه الهجرات اليهودية من شرق أوروبا إلى غربها بل أن تذهب إلى بعيد جداً، وانسداد أفق الاندماج فى رأسمالية مثلوله، وضعت الحطب فى موقد الصهيونية، ومع ذلك لم تكن الصهيونية، حتى عشية الحرب العالمية الثانية، هى الحل بالنسبة لأغلبية اليهود.

انهيار الإقطاع، بينما عجزت الرأسمالية المثلولة المتجمدة عن استيعابهم، هكذا بدأ عهد الهجرات الكثيفة إلى أوروبا الغربية وأمريكا، فى أوروبا الغربية أدت الهجرات اليهودية الجديدة إلى إحياء المسألة اليهودية فيها، كما إلى اللاسامية (معاداة اليهود) اللاسامية انفجرت فى روسيا وأوروبا الشرقية هنا ولدت الصهيونية.

يقول ليون: ولدت الصهيونية فى ضوء الحرائق التى أحدثتها المجازر الروسية عام ١٨٨٢. لقد أدت "رسالة" الاقتصاد الروسى السريعة، بعد عام ١٨٦٣، إلى جعل وضع الجماهير اليهودية فى المدن الصغيرة غير محتمل، وفى الغرب أخذت الطبقات

وتعقيباً على مكسيم رودنسون الذى انتقد إفراط ليون فى استخدام مفهوم الشعب - الطبقة بالنسبة لليهود ما قبل القرن الثانى عشر، يقول وينشتوك: "إن جوهر النظرية بالذات لا يكمن فى كل حال فى التأكيد أن اليهود كانوا تجاراً، ولكن فى ملاحظة كون الاهتمامات المهنية لليهود كانت تبدو التجسيد المثلثي للاقتصاد النقدي فى مجتمع مرتكز أساساً على القيم الاستعمالية (...)" فى حين أن تصانيف اليهود المستقلة عن الراسمال التجارى والربوى كانت تتجه إلى الذوبان تدريجياً فى المجموع على نقض تلك (من الأقسام اليهودية) التى تخصصت فى تلك الفروع، وحافظت بفضل هذه الوظيفة الخاصة على هويتها كجماعة".

هذا يعنى أن استمرار اليهودية فى التاريخ كان يقوم على عملية اختيار دائمة، أن اليهودى الذى لم ينتسب إلى المهن اليهودية كان يخرج من اليهودية ويندمج، وهذه العملية التاريخية من الاصطفاء اليهودى هى التى، مع انتصار الرأسمالية وبشلها، وضعت اليهود خارج الصاجبة، فظل الأقوى التاريخى الوحيد المتاح لحل أسئلة اليهودية هو الألق الاشرأكى.

كانت هذه هى قناعة ليون الأساسية، فانهطاط الرأسمالية - شلها - يعوق الاندماج اليهودى، فلا يبقى سوى الاشرأكية أو الصهيونية، وبالنسبة لأبراهام ليون، فإن انهطاط الرأسمالية الذى يشكل فى الوقت نفسه، سبب استحالة تحقيقها، إن البرجوازية اليهودية تجد نفسها مجبرة على خلق دولة مصطنعة وتأمين الأطر الموضوعية اللازمة لازدهار قواها المنتجة، فى العصر الذى زالت فيه الظروف التى تسمح بمثل هذا التطور. ولكن هذا التطور حصل، بفضل التقاء مصادفات تاريخية كما يقول اسحق دويتشر، هى:

١ - يهودياً، المذابح النازية لليهود التى أدت إلى انتصار الصهيونية يهودياً.
٢ - دولياً، التقاء المصالح الستالينية والأمريكية ضد الانجليز فى الشرق الأوسط.
٣ - عربياً، الوضع العربى الشديد التخلف، وعزلة العرب الدولية.

إن اسحق ديتشر نفسه يعتبر مثلاً على ترجيح فكرة الاندماج الرأسمالى أو الثورى بين اليهود أو على نجاح الفكرة الصهيونية بسبب التطورات الحاصلة فى أوروبا الحرب العالمية الثانية، يقول ديتشر: لقد تخلّيت عن معناداتى

للصهيونية منذ زمن طويل، تلك المعاداة التى (ارتكزت على اقتناعى بحركة العمل الأوروبية، وبصورة أشمل، بالمجتمعات الأوروبية وحضارته اللذين لم يبررا الصهيونية".

وبالرغم من أنه يقول بأن الدولة اليهودية أصبحت ضرورة تاريخية بالنسبة لبقايا اليهودية الأوروبية، فإنه فى كتابه "اليهودى اللا يهودى" يشكك بالمناخ الروحى لهذه الدولة من حيث هى دولة قومية، ويكشف عن عمق التناقضات التى تكتنف مجتمعاً مصطنعاً - المجتمع الإسرائيلى - ويصور دويتشر الوضع المستحيل للدولة الإسرائيلىة قبيل حرب ٦٧. حيثما سرت، يقول ديتشر، تصادفك

الحدود، الحدود على رمى الحجر. هذا الطريق لا نسلكه بعد الغسق، إنه ملتصق بالحدود. ولاحظ دويتشر: "أن الاقتصاد الإسرائيلى يعتبر مفلساً باى معيار. من ضمن جملة ملاحظات عن "جنون الدولة القومية". إنه بالضبط اليهودى اللايهودى، البين وبين الخارج من التقليد الاشرأكى وعنه، ولكن ما يهم هنا، أن ملاحظات دويتشر الغنية والعميقة والتى لا مجال لسردها هنا تطلعنا إلى أى حد كانت الدولة الإسرائيلىة هشّة

أى الثورة الاشتراكية الكفيلة وحدها، بإدماج اليهود فى المجتمع الحديث ، وإنهاء المسألة اليهودية ، وثانها : الحل الذى اقترحه اللاسامية، وذروتها النازية ، وهو القائل بما أن اليهود زائدون عن الضاجحة ، فينبغى قتلهم جميعاً. وثالثها : وهو الحل الصهيونى ، أى العودة إلى "الوطن التاريخى". ورابعها : الدمج الجزئى لليهود فى المجتمعات الرأسمالية المتطورة.

والأمر أن التاريخ شهد أطرافاً من الحلول هذه :

١ - فالثورة البلشفية، والاتحاد السوفياتى، قدما - برغم الأخطاء والنزوعات اللاسامية للستالينية - إمكانية فعلية لاندماج اليهودى : لقد غدا ملايين اليهود عمالاً وفلاحين وإداريين ومهنيين ومثقفين فى الدولة السوفياتية ، ولم يعودوا تجاراً أو تجار مال لفترة طويلة من التاريخ.

٢ - كما أن النازية اشعلت فى الحرب العالمية الثانية محرقة كبرى لليهود أدت إلى مقتل أعداد كبيرة منهم.

٣ - وكذلك ، نجحت الصهيونية وبالدعم الكامل للامبريالية ، فى اغتصاب فلسطين وتشريد أهلها وإقامة دولة قومية يهودية بالحدود والنار :

٤ - وبفضل النجاح

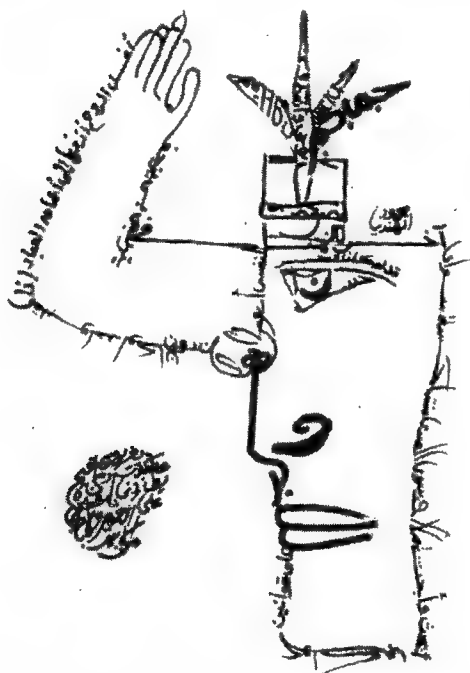
ومن أجل ذلك تم إنشاء "الكيبوتزات" و"الهستدروت"، وتحول اليهود من عناصر غير منتجة ووسطاء (على الصعيد الاقتصادى والثقافى) وعملاء للرأسمالية إلى عمال منتجين فوق أراضيهم. ومن ذلك ، فيها هم مرة أخرى يلعبون فى الشرق الأوسط دور العملاء لا لرأسماليتهم الذاتية، وإنما للمصالح الغربية الكبيرة والاستعمار الجديد (١) . وها هم مرة أخرى يشيرون كراهية جيرانهم ضحايا الامبريالية ، فأى مصير هو هذا المصير الذى صار إليه اليهود ، فعندما كانوا عملاء رأسمالية شابة ، كانوا يشكلون على الأقل قوة تقدم وسط مجتمع إقطاعى ، ولكنهم تخلوا عن هذا الدور عندما أصبحوا عملاء الرأسمالية الامبريالية الحالية والحل عند دويتشر : أن يأخذ العرب العبر عن هزيمتهم ، وأن يعرفوا كيف يقيمون بعد حين بناء اشتراكياً تقدماً حقيقياً فى الشرق الأوسط.

(٢)

فى المدى التاريخى كان هناك عدة حلول للمسألة اليهودية ، أولها الحل الذى اقترحه ليون ، وراء ماركس ،

حتى عام ١٩٦٧ ، وإلى أى حد كان نجاح الصهيونية هامشياً من وجهة نظر حل المسألة اليهودية ، وحتى بعد الهزيمة العربية ، يتحدث دويتشر بإعجاب عن الجماهير العربية التى اجتاحت شوارع القاهرة ودمشق ، وبيروت ، وطلب عبد الناصر ، البقاء فى الحكم. "إنها لحظة من لحظات التاريخ النادرة التى يمكن فيها للانطلاقة الشعبية أن تعيد التوازن السياسى". لذا لم تحصد "إسرائيل" نتائج نصرها ، لقد حصدته فيما بعد ، ومع أن دويتشر يريد بقاء "إسرائيل" فإنه يريد صغيرة فى حجمها المتواضع فى ظل القوة المؤثرة الأساسية للقومية العربية التى ستغدو أداة تحرير أشد فعالية إن هى اتسمت ببعض الأمية ويقترح : التقدم والتصنيع والتنظيم الأفضل لجعل العرب القوة الأساسية وتحجيم إسرائيل . طوبى نصف صهيونية - نصف اشتراكية ، أو أقل صهيونية مسالمة من كاتب حالم ، ولكن الحكم الأخير الذى يصدره دويتشر يظل ملتزماً بالتقليد الاشتراكى :

لم تلتزم إسرائيل بإعطاء الناجين من اليهود الأوربيين وطناً قومياً وحسب ، بل التزمت بتحريرهم من لعنة الحدود التى التصقت بهم ،



الجزئي للحلول الثلاثة، وبفضل الانتعاش الرأسمالي في الغرب فيما بعد الحرب العالمية الثانية، تم قدر من الاندماج اليهودي في الرأسمالية المتطورة. إن الأزمة العامة التي تشهدها الرأسمالية منذ أواسط السبعينيات، ونجاح الثورة المضادة وعودة الرأسمالية المشلولة للصوصية إلى بلدان أوروبا الشرقية، كل ذلك بعيد مجدداً طرح المسألة اليهودية بحدّة متزايدة، وإن الصهيونية تقترح حلها هذه المرة، على نطاق الشرق الأوسط كله؛ فبعد مئة عام أو يزيد قليلاً من صدور كتاب هرتزل "الدولة اليهودية" الذي كان إنجيل الصهيونية، صدر الآن إنجيلها الثاني، "الشرق الأوسط الجديد" بقلم منظر الحقبة الصهيونية الجديدة شمعون بيريز. لقد انتهت البرهة الفلسطينية من المشروع الصهيوني بالقبول الفلسطيني والعبري بشرعية أكيان الصهيوي في فلسطين. وهذا الكيان الآن هو قاعدة عسكرية - مالية لإعادة إنتاج الظاهرة اليهودية التاريخية على مدى الشرق الأوسط كله إن خطة بيريز الصهيونية تقوم على تحويل اليهود مجدداً إلى شعب - طبقة تحكم منطقة الشرق الأوسط وتقوم

بقدراتها العسكرية، وقدراتها المالية والثقافية وارتباطها العضوي بالرأسمالية العالمية بتركيز وتكثيف الدور اليهودي التقليدي، الدور الشيوكي في الوطن العربي والبلدان الأخرى، تركيا وإيران وغيرها مما يدعوه الغرب بالشرق الأوسط. إن الإنتاج القومي المحلي لإسرائيل يتفوق الآن على مجمل الطوق العربي، علماً بأن الأمر لم يكن كذلك عام ١٩٧٧، أي عمام الزيارة الساداتية إلى إسرائيل. ففي مرحلة السلام الإسرائيلي، أي في مرحلة جمود وتراجع المشروع العربي، حدث ما يلي: الإنتاج القومي المحلي لبلدان عربية وإسرائيل بمليارات الدولارات إن الاتجاهات الحالية السائدة في الوطن العربي تقود إلى تعمق هذا الخطأ وخاصة في ظل هيمنة سياسية - مالية للدولة الصهيونية. لقد طرح بيريز وطاقمه الاقتصادي الكثير من المشاريع الاقتصادية المشتركة الثنائية والأردن وفلسطين والدول العربية، وجميعها تصب في - ومنظوراً إليها حتى في التفاصيل من وجهة نظر، مصلحة إسرائيل، إلا أن الشيء الأساسي في مشروع

بيريز الشيوكي يبقى هو التحكم بمجمل العمليات الاقتصادية في المنطقة، لا بواسطة البنك الدولي، والصندوق الدولي فقط ولكن بالأساس، من خلال إقامة صندوق لتطوير الشرق الأوسط باستثمار عالمي. ويشترط بيريز على كل دولة في الشرق الأوسط أن توافق على فتح حدودها في سوق حرة وأن تعمق خطى "السلام والاستقرار" للإفادة من ثمار هذا الصندوق المفروض أن يمول عالمياً. حلم بيريز إذن، في شريق أواسط متكامل اقتصادياً مع إسرائيل وتحت هيمنتها السياسية والعسكرية والمالية، ولنا لاحظ أن بيريز يشترط على دول الشرق الأوسط اقتصادياً، أن تتخلى عن كل نمط من أنماط الحماية لإنتاجها الوطني، وعن كل مشروع اقتصادي عام. وسياسياً، الخضوع الكامل للسياسات الإسرائيلية، وإلا قمصيرها الحصار والتهميش. إن وضع الأمة العربية الآن شبيه بما كانه عام ٤٧ - ٤٨، بل أزداً، فالعرب متخلفون جداً بالمعايير الحديثة، ومنقسمون إلى شظايا، ومعظم الأنظمة العربية ضالع في المشروع الصهيوني، والعرب الآن بدون أصدقاء ونجاح الثورة المضادة في روسيا وشرق

أوروبا ، يفتح الباب مجدداً لاندلاع المسألة اليهودية . وفي فلسطين ، والأردن والشرق الأوسط مستعصم لهجرات صهيونية جديدة لن تقسيم ، هذه المرة الكيبوتزات بل التروستات المالية ، وينتصر الرب يهوه ، انتصاره التاريخي الكبير حاملا القنابل النووية بيد ، وحاسوب التدفقات النقدية باليد الأخرى .

(٤)

لقد انصب اهتمام الماركسيين العرب ، وهو مشروع ، لا على نقد الصهيونية ذاتها ، ولكن على نقد الأوضاع العربية التي تعوق مجابهة تاريخية مثمرة للصهيونية ، والانتصار عليها .

إن أطروحة مهدي عامل الرئيسية تقوم على التأكيد على ممارسة الصراع الوطني بوصفه صراعا طبقيا ، إن دحر المشروع الصهيوني الشيلوكي المسلح بالمال والثقافة الرأسمالية الغربية لا يمكن مواجهته بواسطة شيلوك محلي ، بل بالنضال ضد الأخير على وجه الدقة ، وكذلك فإن سمير أمين ، لم يكل من المندادة بفك الارتباط مع الرأسمال العالمي ، مع شيلوك العالمي ،

لحز ذلك الذي في تل أبيب . إن التغيير الشامل المتبني على ثورة اشتراكية وحدوية في الوطن العربي في بلدان الطوق المستهدفة ، قد غدت الآن ، ضرورة ملحة ، لمواجهة منثمرة مع الصهيونية المتقدمة لإقامة امبراطوريتها على جسد الوطن العربي الذبيح ، بدون أن تلقى حتى مقاومة يائسة !

إن الانهيار العربي العام هو ، بالتحليل الأخير ، انهيار ذاتي ، ناجم عن فشل الثورات البورجوازية - وهو في رأينا فشل حتمي - في إقامة دولة عربية متقدمة ومتلاحمة . ومع عدم إغفال دور العدوان الصهيوني المستمر في تفعيل الأزمة العربية ، فإن التلازم المتزامن للانهيار العربي الذاتي مع توالي نجاح الحركة الصهيونية وتجدد المسألة اليهودية ، يضع المستقبل العربي في خطر ماحق . وليس مستقبلا مهددا بأن نعيش بوصفنا عربا فقط - لأن البعض ربما لم يعد يهتم بذلك - المسألة الأخطر بأننا مهيدون بالآ نعيش كيشير ، وربما با لانعيش أبداً !

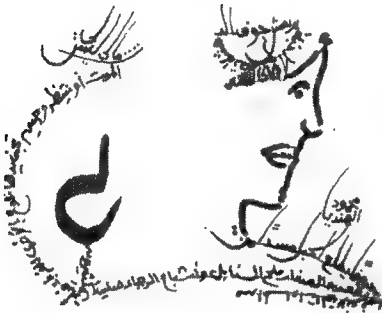
عام ١٩٧٢ ، أشار إلياس مرقص في كتابه "الماركسية السوفياتية والقضايا العربية" وهو كتاب سجالي ضد الخط السوفياتي والشيوعي العربي التقليدي

بما يشبه النبوءة ، إلى وضغنا الراهن : هناك تسوية سياسية أن تكون فشلا جزئيا لإسرائيل ، وهناك تسوية سياسية بالعكس ، توسع إسرائيل إقليميا (تنسف القرار ٢٤٤ والقرارات التالية) ترفع إسرائيل وتذل العرب ، وتفتح لإسرائيل أبواب التوسع الاقتصادي . وهناك (وهذا هو واقع الحال - عام ٧٢) تسوية سياسية هي سراب يلاحقه العرب ويصلون بواسطته إلى حضيض التمزق والتسليم والسقوط . كل خطة العدو الامبريالي والإسرائيلي هي تعفن الموقف السياسي . استنقاعه .

لماذا التسوية عام ٩٤ وليس عام ١٩٧٢ لأن الموقف السياسي لم يكن قد تعفن على النحو الذي يكفل تسوية هي نتاج التعفن السياسي ، لأن الوضع العربي عام ١٩٩٤ وصل إلى حضيض غير مسبوق وأن لشيلوك المدجج بالسلاح ، أن يخوض في المستنقع العربي . هل يهدر نهر الثورة ؟ لجرف المستنقع وشيلوك معا ؟ أم أن التعفن سيستمر إلى النهاية ؟ هذا هو السؤال . الآن

وراء إلياس مرقص ، نشير إلى الوضع الضروري في التمرحل المنهجي للقضايا المطروحة في الصراع العربي - الصهيوني :





هوامش

* الطبعة الأولى من كتاب المفهوم المادي للمسألة اليهودية، تأليف أبراهام ليون : ترجمة دار الطليعة - بيروت ، دار الطليعة - بيروت ١٩٧٢

* * الاقتباسات والملاحظات من أجل العرض من أبراهام ليون، المفهوم المادي للمسألة اليهودية، مرجع مذكور

ناثان ويتشوك : رد على روينسون، ملحق لكتاب المفهوم المادي للمسألة اليهودية، م.م. * * * الاقتباسات والملاحظات من أجل العرض من إسحق دويتشر، اليهودي اللايهودي، ترجمة ماهر كيالي ، المؤسسة العمومية للدراسات والنشر ، بيروت ١٩٧٨

* * بالاستناد إلى الياس مرقص، الماركسية السوفياتية والقضايا العربية، دار الحقيقة، بيروت ١٩٧٢

ضد صندوق النقد الدولي، والبنك الدولي، والراسمالية التابعة والطبقات الاجتماعية التابعة للراسمالية العالمية والمهياة لأن تغدو وسيطا محليا لشيلوك شرق الأوسط.

باختصار ، مهمتنا الممكنة ، ولكن المثمرة ، هي الدعاية الاشتراكية ضد الصهيونية ، بوصفها وحشا رأسمالياً ، وضد الراسمالية التابعة ، بوصفها أساساً لانتقصار الصهيونية، علينا أن نهيمء الأرض لما هو قادم من تغيير ثوري شامل ، إذا كان انتقلنا إلى المهمات الأخرى، وإذا لم يكن ، فعلى العرب السلام

يجب أن يكون واضحاً أنه الآن، كما كان الحال عام ١٩٧٢ أو ١٩٦٧ أو ١٩٤٨، ليس المطروح أبداً حل القضية الفلسطينية حلاً عادلاً. لأن هذا الحل العادل للقضية الفلسطينية له شروط أساسية لن تتوافر بدون تغيير ميزان القوى عربياً وتولياً. الكلام على هذا الحل الآن هو كلام على حل غير عادل ، هو ضرب من تعفين القضية الفلسطينية ، والحركة الاجتماعية والسياسية الفلسطينية ، وهو المعنى الحاسم لأوسلو - القاهرة و المعاهدة الأردنية - الإسرائيلية، وما رافقها وما تلاها وما سيتلوها من اختراقات صهيونية للجسم العربي المريض.

لسنا الآن في مرحلة حل القضية الفلسطينية ، ولا تحرير الأراضي العربية عام ١٩٦٧، إنما الآن في مرحلة المقاومة الأولية البسيطة دفاعاً عن الوعي القومي، في مواجهة الأيديولوجيا الصهيونية ، والتصهين الفكري والثقافي ، هذه هي حدود المهمة الممكنة الآن، ويندرج في إطارها السجالات ضد الأيديولوجيا الصهيونية وضد الوعي العفوي البراجماتي المهزوم ويندرج في إطارها العمل الدعاوي المكثف ضد التطبيع، ولكن بارتباط شامل مع العمل الدعاوي

الزمن المبتور للتحديث في الأدب العربي المعاصر

فريدة النقاش

وكذلك فإن القراءة المتأنية لكتابات الشيخ حسن العطار وإستاذة الشاعر إسماعيل الخشاب، والذي سبق أن قدمته «أدب ونقد» في «الديوان الصغير» تبين لنا جنباً إلى جنب نمو الروح الفردية التي هي قرين الرأسمالية نمو عناصر تجديدي في اللغة ونمو النظر العقلي إلى العالم كبدايات جينية للقطيعة مع النظام المعرفي القديم وتأسيس نظام جديد، نظام يواصل خطوات بن رشد في الفصل بين الفلسفة والدين، وهي الخطوات التي كان قد عرقلها بل وطردها الإسلام النصفي حين انتصر على الإسلام التاريخي في زمن الانحطاط.

أخذ مفهوم القطيعة ينمو إذن في تربة تهيأت له بحكم تطورها الداخلي وجاءت الحملة الاستعمارية لتذهب لنفسها.. لفلاسفتها ومؤرخيها وكتابها ونقادها ذلك الإنجاز وتدفع به بحكم

ارتبط التحديث في الأدب والثقافة بعامة بنشوء الرأسمالية كنظام جديد أخذ ينتشر في العالم أجمع بصور متفاوتة، قائماً على رؤية جديدة للعالم أساسها الفرد والعقل.

وكان نشوء الرأسمالية في مصر وفي بلدان الوطن العربي الأخرى قد تواكب مع التقدم الكبير الذي أنجزته الرأسمالية الأوروبية وهو ما ترتب عليه حاجتها لأسواق جديدة ومواد خام وفيرة لصناعاتها.

فنشأ الاستعمار. وعلى العكس مما هو شائع في الأدبيات الأوروبية والاستشراقية على نحو خاص والتي تقول أن الاستعمار ساعد الشعوب المستعمرة (بفتح الميم) على التطور والتقدم والتخلص من النظم القديمة ما قبل الرأسمالية من عبودية وإقطاعية، فإن الدراسات الحديثة أثبتت أن الاستعمار قطع الطريق على النمو الطبيعي للرأسمالية التي كانت جينياً في البلدان التي فتحها في مصر، وهي الحالة التي درسها الباحث الأمريكي بيتر جران باستفاضة في كتابه عن الجذور الإسلامية للرأسمالية والذي بين فيه كيف أن الحملة الفرنسية جاءت كعامل اعتراض لقطع الطريق على تقدم الرأسمالية المصرية على العكس مما هو شائع، وإن الحملة الفرنسية ذات الوجه الثقافي البارز قد أخضعت تطور مصر لاحتياجات التوسع الفرنسي.

والمثقفين، وحاجات هؤلاء الروحية والإخلاقية والجمالية التي بلورتها الرواية في أبطال اشكاليين على حد تعبير «لوكاش»، أبطال متناقضين اصططعت في داخلهم ومزقتهم قوتان كانتا مشتبكتين في العالم الواقعي، قوة العالم القديم الآمن في سكونيته وتكراره، وقوة العالم الجديد الديناميكي الذي حين قلبه الحياة رأسا على عقب تطيح باليقين والهدوء الروحي القديم وتطلق شرارة الاستتلة ويصبح الخلق الوجودي أحد سماتها.

ومن حديث «عيسى بن هشام» للمؤيلحي إلى صرخة بحيرة «محمد البساطي» إلى «مدن الملح» لعبد الرحمن منيف والآن للطاهر وطار حديث «بريد بيروت» لحسان الشبيح، تكون الرواية قد قدمت نماذج أصيلة لما اسمية بالزمن المتطور.

ونشا المسرح من المعبد في مصر الفرعونية، تماما كما نشأ المسرح اليوناني ويقول الدكتور لويس عوض:

«أما اليونان فقد أخذوا من مصر مسرحها، وتعلموا منها كيف يستخرج المسرح من قلب الدين، فجعلوا من إلههم الممزق ديونيزوس محورا فأسبغهم التي مثلوا بها مصرع إله الخصب، فقد

لتاريخ التناقض السلبى، وتطورت أشكال كتابتها التي يمكن العثور على جذور أصيلة للجري منها في فن المقامة، حتى استوت أخيرا كشكل خاص كثف عملية التشوه والإجهاض والإحباط الدورى الذى هو سمة عملية التحديث نفسها في بلداننا، وهى العملية التي واجهها الإعرارض الدورى من قبل الراسمالية العالمية ممثلة فى الاستعمار الذى حول مصر إلى مزرعة قطن حينما وقف فى طريق تصنيعها، أو انعش القطاع الطفيلى من اقتصادها حينما أخرج على حسب الإنتاج، وفى كل الحالات كانت الراسمالية الجينية سرعان ما تتخلى عن طموحها للاستقلال وتقبل بدور الخادم الأمين والتابع الذليل.

كذلك خرجت الرواية العربية من عبادة «الف ليلة وليلة» أولا قبل أن تتأثر بالانحياز الأوروبي، وتطور في اتجاه استيعاب تقنياته الجديدة، ويسيطر أفضل كتابها على الأدوات بمهارة عالية بعد أن وضعوا أسسا لبلاغة جمالية جديدة كانت صدى للتخدير العميق فى الواقع الإقتصادي الاجتماعى، ونشوء المدن الكبيرة، واتساع قاعدة القراء مع نمو التعليم وتبلور الطبقة الوسطى من التجار والمهنيين والموظفين

قوتها وتقديم علومها فى اتجاه خارجى وكأنه صدى للأخر وليس ابتداء ذاتيا، بالرغم من أن الدراسة التفصيلية تبين لنا العكس حتى فى تطور الأجناس الأدبية التى قيل إنها وافدة.

ولابد من توضيح أن مفهوم القطيعة لايعنى كما تطرحه بعض الكتابات التبسيطية إلغاء للتراث أو وضعه فى صندوق مغلق للبدء من جديد، وإنما هو الإنطلاق جذريا من أرضية منهجية ومعرفية جديدة تندرج فيها قراءة التراث ومعرفته وإضاعته من الزوايا الخافية وتحريره من الرؤى القديمة والتي نسبت المعروف فى التراث إلى المجهول منه وكانت القطيعة توسع باضطراب مساحة المعروف وتضيء المجهول. ولابد لهذه المنهجية الجديدة أن تنعكس على الإبداع الأدبى فكل إبداع جدى وجدير بالحياة وقادر على التأثير أساس فلسفى.

وقد نشأ الإبداع الأدبى الجديد فى مصر، وفى الوطن العربى كله على خلفية هذه القطيعة الذاتية الداخلية والمشوهة فى الوقت نفسه بالوجود الأجنبى.

فبينما خرجت القصة القصيرة من المقامة تاريخيا أخذت تنتسب بالتدريج لا تاريخها الخاص وإنما



كان ديونيزوس عند اليونان يمثل روح الكروم كما كان أوزوريس في مصر يمثل روح القمح الكامنة في الحبة التي تدفن في بطن الأرض ثم تصعد بعد موته...

ولكن هذه النهضة الأولى للمسرح في مصر القديمة لم يقدر لها أن تتطور في الأزمنة اللاحقة، لأن «اليونان فعلوا ما لم يفعله المصريون، خرجوا بهذه الأسرار من المعابد والمحاريب إلى الهواء الطلق وحرروا الفن من الدين، فاستخرجوا من فكرة الإله المعذب فكرة البطل المعذب، وإنشأوا عليها مسرحاً نصفه دين ونصفه دنيا، ثم أنشأوا عليها مسرحاً فيه من الدنيا أكثر مما فيه من الدين....»

ولكن المسرح المصري عاد ونشأ من جديد متجنباً الصدام بالدين أو مساعلة الآلهة بل تخفى هذه المرة في خيال الظل أسسه بن دانيال ثم في الأشكال الشعبية للمحيطين الذين قدموا عروضهم كشكاوي في بلاط السلاطين وفي مسرح عبد الله النديم التحريضي، وتحولت طقوس الضيعة في العراق لصيغة مسرحية عربية إسلامية أصيلة وصولاً إلى توفيق الحكيم الذي قطع خطوة جريئة متجاوزاً مسرح شوقي الشعري إلى تأسيس أدب مسرحي حديث مبتكراً لغة

جديدة سماها اللغة الثالثة التي تقف من وجهة نظره بين العامية والفصحى، وكان مسرحه الذي أعاد في البدء صياغة كل من التراجيديا والكوميديا اليونانية يؤسس في الختام لمسرح جديد هو نتاج تفاعل كل هذه العوامل وتلبية لاحتياجات طبقة وسطى أخذت مساحتها تتسع مع تطور عملية التحديث ونشوء المدن الكبيرة التي تأسست في أهمها قاعات للمسرح مستلهمة نموذج خشبة الإيطالية، بينما أخذت الأشكال الأخرى تندثر ولم تكن قضية الجنود غائبة عن كبار فناني المسرح في أجيالهم المختلفة بل وعلى امتداد الوطن العربي، فمن إضافات توفيق الحكيم إلى الفريد فرج، ومحمود دياب وسعد الله ونوس في سوريا، والطيب الصديق في المغرب ويوسف العاني وقاسم محمد في العراق إلى عبد القاسم علولة في الجزائر نشأ مسرح عربي معاصر وثيق الصلة بجنوره وإن قام أيضاً على أساس منهجي من القطعية المعرفية التي نقلت معركة الإنسان من السماء إلى الأرض متاجها بروح نقدية فؤارة.

يقول عبد القاسم علولة المؤلف والممثل والمخرج المسرحي الجزائري الذي

سقط في العام الماضي شهيداً برصاص المتعصبين الجزائريين - يقول في آخر حوار له «بلورت رؤيتي لوظيفة الفن المسرحي، وكيفية التوفيق، بين الجوانب الفنية والأجمالية، وبين تمسكي بوظيفة اجتماعية مثلى للمسرح وجاءت القطيعة الثالثة والأساسية مع الثالثة التي كانت خلقتها الأولى مسرحية القول فقبلها كنت أشعر دوماً باننا نخدع الجمهور ونغالطه، لأننا نحاطبه بقوالب ونماذج مسرحية مستوردة لاتمس أعماقه وجذوره الثقافية، وكنت خلال سنوات طويلة أتسأل حول سبل استلهام الأشكال الاحتفالية التراثية في المسرح، ولقمت ببعض التجارب في مسرحيات سابقة مثل «العلق»، أو «الخبر» حيث أدخلت شخصية الراوي أو القوال. لكن هذا الإبخال ثم بشكل فلكلوري نوعاً ما. أقول هذا اليوم بكل موضوعية ومن دون عقد لأنني تجاوزت تلك الرؤية للأشياء وهذا بفضل التجارب والبصوت المستمرة التي يشاركني فيها العديد من الفنانين والمسرحيين والجامعيين ممن يلتفون معي حول النوع المسرحي الذي أسعى لتطويره:-)

* تقدم مسرح الحلقة؟
يمكن أن نطلق عليه هذه

إسماعيل الخشاب
والبارودي وشوقي وعلى
محمود طه وعبد الحميد
الديب وصولاً لصالح عبد
المنصور وحجازي وأمل
دنقل، ثم حلمي سالم
وحسن طلب حتى قصيدة
النثر التي كشف حلمي
سالم عن بدايات لها منذ
ألف عام في بعض كتابات
التوحيدي - مثل هذه
المتابعة سوف تكشف لنا
بدورها عن ارتباط ولادة
الحديد حتى قبل نشوب
المعركة بين العقاد والشعر
الحر الذي حوله العقاد إلى
لجنة النثر - عن ثورات
داخلية عميقة أدت لتصعد
البنى القديمة تحت ضربات
نمو العالم الجديد وصراعه
الضاري وهو يخرج إلى
النور، وهو الصراع الذي
لا يزال قائماً حتى بعد أن
تبلورت سمات ما بعد
حدادية في هذا الشعر رغم
أن الحدادة لم تكتمل، وهي
مرة أخرى صراع بين النمو
الذاتي الحر الطليق من
جهة والهيمنة الخارجية
تؤازرها طبقة محلية تابعة
التي جعلت زمن هذا النمو
مبتوراً من جهة أخرى
وعرف الشعر العربي في كل
الأساحات وخاصة في
الساحة المصرية الأكثر
تقدماً من حيث النمو
الرسمي ظاهرة القصيدة
العامة التي تطورت
كقصيدة بصرف النظر عن
حمل الأغنية لها إلى ملايين



الكلمة لا الجسد، والكلمة في
اللغة العربية هي الجرح،
الم تحقق شهراً زاد
انتصارها الخالد على القتل
والموت بالكلام - الحكى،
واليس ألف ليلة وليلة هي
الكتاب العربي الوحيد الذي
يقراء العالم كله حتى الآن
ولا يضاهيه في انتشاره
وعُموميته سوى القرآن
الكريم.

إن تحديث المسرح الذي
قام به علولة الشهيد كان
بعنصره الشعبي والتراثي
الأصيل تجاوزاً لمحدودية
التحديث الرأسمالي إذ
سعى لمخاطبة أعماق
الذاكرة التراثية في الشعب
لكي ينظر لنفسه كذات فاعلة
لا تستهدفها القول فقط وإنما
هي محور هذا القول نفسه.
ومتابعة مسيرة الشعر
العربي في تطوره الحديث
في مصر وحدها منذ

التسمية إذا شئت لكن
التجربة لا تقتصر فقط على
هذا الجانب توجعنا يتميز
عن الأنواع المسرحية
الأخرى بجوانب عدة فهو
يعتمد على القول، والكلام
فيه يلعب دوراً حيوياً. وهو
نوع مسرحي يرفض
التلميح والتورية، ويرفض
تحسيد الحركة المسرحية
وتصوير الحكاية. واعتقد
أن هذه الصفات الثلاث هي
أهم ما يميزه..

وتحليل هذا المستطف
سوف يبين لنا عمق الجذور
التراثية والشعبية للتحديث
في مسرح علولة، فهو
يستند إلى الحلقة التراثية
في الأسواق ومنشد الرماية
الذي كان وهو يغني يؤدي
كل الأدوار المتناقضة معتمداً
على التباين الصوتي
وتغيير درجات الصوت، كما
يتصور حول القول - أي

المستمعين، وكان هذا التطور الذي يحمل لغة الشعب بقوة صورها وجراتها وحبويتها وبلغتها الخاصة إلى ساحة الإبداع المكتوب توارز تطلمات التجاوز التي عرفت كل الأجناس الأدبية الأخرى في أشكالها الحديثة. وإذا ما تأملنا في تطور الفنون الدرامية في الإذاعة والتليفزيون والسينما بعد ثلاثة أرباع القرن من نشوئها يمكننا أن نستخلص سمات مشابهة مع الفرق النوعية في الأجناس ومع تأثير متزايد للغة الصورة وزمنها الوهمي على كل من الشعر والرواية.

وفي هذا السياق التحديتي المتناقض وبارتباط وثيق بانهيار الحركة الوطنية التقدمية، ونضالاتها المتواصلة ضد مثلث الهيمنة في الأربعينيات والخمسينيات أي الاحتلال والقصر الملكي والرجعية المحلية المتحالفة معها نشأت المدرسة الواقعية في الأدب والنقد تعبيرا عن دخول قوى اجتماعية جديدة إلى الساحة وتأثرا بانتصارات الاشتراكية المدوية آنذاك على صعيد عالمي.

كان لتحديث الأدب العربي إذن رافدان رئيسيان كلاهما الأول هو النمو الذاتي للراسمالية في مصر ثم في

الوطن العربي بعد ذلك وثانيهما التأثير السلبي على هذا النمو للغزو الاستعماري الذي جاء من مناطق أكثر تقدما، ولعل أبرز نتائج هذه السلبية هو عزب الأمة العربية عن تحقيق وحدتها السياسية والاقتصادية الشاملة رغم العناصر الحاسمة التي تؤهل مثل هذه الوحدة للنشوء، وفي تجارب الراسماليات الأوروبية والأمريكية كانت الوحدة القومية هي بعض أهم نتائج نشوء الراسمالية وانتصارها.

ومع ذلك فإن الأدب العربي أي الوعاء الروحي للأمة قد شكل في ظل الحداثة نسججا واحدا ومتنوعا في آن واحد رغم تفاوت مستويات التطور الراسمالي في كل منطقة وبلد... ولم تنضج الأم العربية كماه إلا في ظل التطور الراسمالي، ولذا فبوسعنا أن نتحدث عن ثقافة عربية - إسلامية قديمة وليس عن أمة...

ونحن لو عدنا إلى عدد واسع من الكتب النقدية الراجحة.. كما يقول الناقد اللبناني شربل داغر لوجدنا أنها تجعل من الأدب في كل بلد عربي فرعاً أو تنوعاً على أدب واحد وجامع، سعيًا من بون شك إلى تصنيف تاريخي - نقدي يستكمل التحقيب السلافي

والعصر الراشدي.. العصر الأموي.. ويجعل من عصر النهضة ومن العصر الحديث بالتالي التتمة الطبيعية والمتسقة للأدب العربي القديم، فنقرأ وفق هذا المقتضى جبران بعد المنقلاط في النثر الفني والسياب مع يوسف الخال وصباح عبيد الصبور وغيرهما في بوتقة الشعر الحر الواحدة، غير عابئين بل غافلين عن حقيقة القطيعة بين الأدب السالف، والأدب المكتوب بالعربية منذ عصر النهضة..»

ويضيف داغر متسائلا: «أعلينا أن نكتب تاريخاً أم تواريخ لهذا الأدب الحديث». ولعل الإجابة الأقرب إلى الصحة في ضوء القراءة السابقة هي أننا سنكتب الاثنين معا في سياق واحد هو سياق الزمن المبتور والقطيعة المعوقة.

ونحن نتساءل مع الشاعر عبد الله الجردوني:

لماذا الذي كان لازال يائس
لأن الذي سوف يائس ذهب

هوامش:

١ - د. لويس عوض المسرح بين الفن والدين، مسرحية مهاجمة إيريس دار نصوص، القاهرة ١٩٩٤ ص ٣٦.

٢ - محوشي أبو بكر، الموان الأخير مع عبد القادر علولة ملحة والوسط العدد ١٦٥ - ٢٧/٢/١٩٩٥ ص ٥.

٣ - شربل داغر، أدب عربي واحد أم آداب عربية حديثة ومتنوعة، جريدة الحياة الثقافية ٢/٢/١٩٩٥ ص ١٧.

التليفزيون: الشيخ الشعراوي: التشبث بشعبوية غاربية

خليل عبد الكريم

باللهجة العامية ثم تولى خشناً (٤) تركيب حروف فصيحة على مقاسها، والشيخ الشعراوي هو الوحيد الذي يفعل ذلك (= التحدث بالعامية) بين أقرانه، رغم أنه متخرج من كلية اللغة العربية، وكان حرياً به التمسك بـ خطاب الفصحى. هذا المسلك من جانب الشعراوي يثير عدة تساؤلات أبرزها:

هل يصلح النازل لبيان أسرار الصاعد؟

هل يتيسر للخفيض أن يفق مغاليق المرتفع؟

هل يسعى الوطني أن يفصح عن جواهر معاني العالي؟

وإذا كان الهدف هو الوصول إلى العامة أو السواد أو أكثر من في الأرض، فكيف إذن يتقبل هؤلاء الخطب المنبرية التي تسبح (٥) عليهم بالعربية الفصحى في المساجد، في النجوع والكفور والقرى؟

بداية نوضح المقصود بكلمة «شعبوية» إذ ربما لم يألُفها

كثير من القراء، نعتى بها الانتشار بين القاعدة الجماهيرية

بطريقة ديماجوجية، وهذا ما يفرق بينها وبين «شعبية»

وإذاً صاحبها يدرك أنها في انحسار مستمر فإنه ويكل

قوته يعرض عليها بانواجد، ويعمل جاهداً على تأخير ساعة

الأفول.

محاولة ولو ضئيلة لإعمال الفكر أو المراجعة دعه من التمحيص أو التدقيق أو النقد.

والشيخ الدقادوسي أو الشعراوي يحرص أشد الحرص على الحديث باللهجة العامية ولكن عندما تنقل مواعظه إلى كتب فإنها تحرر باللغة الفصحى وبهذه المناسبة نذكر أنه حتى الآن لم يؤلف كتاباً واحداً، وهذا الكم الوفير من المطبوعات التي تحمل اسمه وصورته أو رسمه عبارة عن أحاديث دلقها (٣)

إن الذي يشاهد الشيخ أمين الدقادوسي المشهور إعلامياً بالشيخ الشعراوي وهو يلقي خطاطره خلال التلفاز- هذا الجهاز اللعين، يسترعى انتباهه (مران):

الأول: كثرة حركات الشيخ: رأسه ويديه بل وقمعه وعينييه، بعكس زملائه الآخرين من رجال الدين الذين يصفون على ذواتهم رداء الهيبة والوقار والخلل (١).

الأخر: أن مستمعيه في حالة بنج (٢) كامل، ولذا فهم يستقبلون ما يلقيه عليهم الشيخ بتسليم وإذعان دون



موسى به في التنور (=الفرن)
عندما دخل جنود فرعون
يلتفتون المنزل وعدم إضرار
النار به وخروجه منها سالماً
وهي أسطورة لا أصل لها في
القرآن ، ولا مانع لديه من
دغدغة غرائز المتلقين الفجة،
فقرأه حين يتناول «الشفاعة»
بالشرح والتبيين يقص عليهم
أن أبانؤاس الشاعر قد تشفع
أي توسط لأحد الأشخاص
لدى هارون الرشيد، فلم يجبه

تستعصى على رجل الشارع؟
إن استماتة الشيخ في
تصريك أعضاء جسمه أثناء
كلامه ومخالفة نظرائه إبان
مخاطبة مستمعيه بالتحديث
بعامية قارة (٧) وتطعيم
أحاديثه بأمثال بلدية أو
فلاحية أو حكايا شعبية
فاقعة (٨)، وفي بعض الأحيان
لا يتورع عن ذكر ما يسمى في
«علوم القـ» — «ر» —
«الإسرائيليات» مثل: إلقاء أم

ولماذا يتشبث الشيخ
باستخدام أشد الألفاظ إغلا
في العامية مثل (الفاصولية)
بدلاً من التميمية وبضرب
الأمثلة الشعبية القارحة (٦)؟
ولماذا لا يختار «لغة وسيطة»
بين الفصحى والعامية كالتي
تظهر على صفحات الجرائد
اليومية والتي تذاع بها
نشرات الأخبار في الجهاز
الرجم (التلفاز) والتي لا
يمارى أحد في أنها لا



الهوامش

(١) في المعجم الكبير لجمع اللغة العربية- الجزء الثالث حرفا التاء والثاء: دينار ثاقل أى راجح لا ينقص ورجل ثاقل أى ذو ثقل والجمع ثواقل ونضيف أن العامة في مصر تنطقها ثقل بالتاء المضمومة.

(٢) في المعجم الكبير- الجزء الثاني، حرف الياء: ينح الطبيب المريض أى خدره، مُحَدَثٌ.

(٣) في القاموس المحيط للفيروز آبادي: دلق السيف من ضمده أخرجه وأندلق خرج من مكانه وفى مختار الصحاح للرازي كل ما ندر خارجاً فقد أندلق.

(٤) التشدائش: فارسي معرب وهم الأمراء الذين نشأوا بمالك عند سيد واحد والتعريف بمصطلحات صبح الأعشى- ل محمد قنديل البقلى.

(٥) في مختار الصحاح للرازي: سح الماء أى صبه.

(٦) في مختار الصحاح: القارح هو الصافر انتبعت أسنانه واستتم الخامسة والجمع قوارح وقَرَحَ.

(٧) في المعجم الوسيط مجمع اللغة العربية: القارة أى المستقرة.

(٨) في مختار الصحاح للرازي: فقع أصابعه أى فرقعها وفى القاموس المحيط للفيروزآبادي: الفاقعة هى الدافعة.

(٩) كان الإمام مالك عالم المدينة وإمام دار الهجرة وشيخ المذهب المعروف يقول: ينهى لأهل العلم أن يخلو أنفسهم من المزاج وبخاصة إذا تكروا العلم وعلى مدى الضمسين عاماً التى ظل يقى فيها دروسه لم يأخذ عليه أحد لغواً أمو مزحة أو تندرأ بتأدرة. من كتاب (مالك) للشيخ مسحمد أبو زهرة دار الفكر العربى / القاهرة.

«بلغ» كل ما قاله في هذا الخصوص والتوجه إلى قدس اقدس (الأخر) لتقديم الترضية الكافية، وأن مكان المرأة الأصل هو عقر دارها وأن عمل المرأة فيه منقصة لرجولة الزوج ولما حاججناه بأن زوجة الصحابى عبد الله بن مسعود كانت تنفق عليه وعلى أولاده وإنها استفتت الرسول عليه الصلاة والسلام فى ذلك فأجابها بأن لها أجراً على ذلك، ولم يصر الشيخ جواباً..... إلخ

لهذا يلجأ الشيخ الدقادوسى الشهير بالشيخ الشعراوى إلى تلك الأساليب التى ذكرناها كمحاولة منه للحفاظ على «شعبوية» غريبة يعلم هو ذاته علم اليقين وقيل غيره طال الزمن أو قصر أنها (= تلك الأساليب) لن تجديه فتيلاً لأن من السنن الثابتة أنه (أما الزيد فيذهب جفاء وأما ماينفع الناس فيصمكت فى الأرض) ١٧/الزهد.

العدد القادم القراءة الشورية للقرآن ضرورة

أى لم يحقق حاجته، فلجأ الرجل إلى زبيدة زوجة الخليفة فقضتها له فتغيط أبو نواس وواجه الرشيد بهذا البيت: ليس الشفيع الذى ياتيك مؤثراً مثل الشفيع الذى ياتيك عرياناً
هاهاها..... ١١١ (٩)

ورغم ركافة البيت وعدم تناسبه مع موهبة أبى نواس الفنية وطاقته الإبداعية والشك فى مصداقية هذه الرواية لأن الشاعر لا يجزئ على وصف زوجة امير المؤمنين وفى حضنرته بـ (العريانة) فبان الكثيرين يرون أن سوق هذه الفكاهة الخارجية، وأمثالها فى معرض تفسير القرآن لا يتفق مع قدسيته وجلاله ولكنه المحرص على «الشعبوية» الخابية التى طفقت فى الأقوال بعد أن انكشفت مبادئ صاحبها ومنها: تشبيه الحاكم بالله جل جلاله بأنه لا يسأل عما يفعل، وأن السماتة جاشرة بل ومشروعة ومستحبة، عندما يتكسر الوطن وتحيل شطراً من ترابه من قبل شذاذ الاتفاق لأن من كانوا يحكمونه ليسوا على هوى الشيخ، ولأنه ينشر ما يثير الفتنة بين أبناء البلد الواحد الذين عاشوا أربعة عشر قرناً إخواناً متحابين ولكن لا مانع من الاعتذار و

الدفاع عن الشعر : الحثيات

د. نصر حامد أبو زيد

خطاب
الحرية

دفاع، الشيخ عبد القاهر عن الشعر تعتمد على قراءة واعية مستبصرة للتاريخ، إلى جانب اعتمادها على قراءة مستوعبة وشديدة للنصوص الدينية. هذا بالإضافة إلى أن تلك الحثيات نفسها تكشف لقارئ عبد القاهر مدى التقدير الذي يكنه عبد القاهر للشعر الحقيقي بصرف النظر عن العصر الذي أنتج فيه، وبصرف النظر عن «الموضوعات» التي يتناولها هذا الشعر.. إن الشعر فيما يرى عبد القاهر ليس «الموضوع» الذي يتناوله، بل الكيفية التي تتمثل في عناصر الأداء والتشكيل الأدبي هي التي يجب أن تكون محور التقويم، ومناط الحكم على الشعر بالجودة أو بالرداءة. يبدأ عبد القاهر حثيات دفاعه عن الشعر بمناقشة الأفكار العامة التي يستند إليها البعض في التهوين من شأن الشعر والذم في علمه وتبنيته والاشتغال به. وهي أفكار يحصرها في ثلاثة مقولات هي على

من هنا كان لابد لعبد القاهر أن يتصدى لأولئك الذين يذمون الشعر ويمنعون الناس باسم الدين من حفظه وروايته، فضلاً عن تحليله ودرسه ونقده. ولكي يتصدى لأقوال هؤلاء تصدياً ناجعاً كان عليه أن يعود للنصوص الدينية التي يستندون إليها في هجومهم على الشعر لكي يكشف لهم خطأ الاستناد وتهافت الاستدلال. وعبد القاهر في هذا كله لا يناقش أشخاصاً بأعيانهم بقدر ما يدحض أفكاراً فاسدة وأوهاماً زائفة استقرت في الوعي بفعل عوامل الانحطاط وتفش الجهل في عصره، القرن الخامس الهجري، لكنه لا يقف عند حدود دحض الأفكار وكشف زيفها وتهافتها فقط، بل يتجاوز ذلك لبيان مكانة الشعر عند علماء الدين الأفاضل في عصر النهضة الأولى، في القرون الأولى بل وعند الرسول نفسه وأصحابه. ومعنى ذلك أن حثيات

الشعر

في منظور عبد القاهر الجرجاني هو المادة الخام التي تستنبط منها قوانين علم البيان، الذي يمثل بدوره أساس الوجود الإنساني بما هو العلم الذي يدرس «اللغة» بدءاً من مستوى التواصل وحتى مستوى الإعجاز. ومعنى ذلك أن دراسة الشعر وتحليله ضرورة حيوية إنسانية دينوية وأخرية في نفس الوقت: دينوية من حيث إن الفضائل أساسها العلم، والعلم أساسه «اللغة» و«البيان» وأخرية من حيث إن علمي اللغة والبيان هما أداة الكشف عن حجة الله المتمثلة في إعجاز كلامه سبحانه وتعالى.

التوالي: أن الشعر يتضمن هزلاً وسخفاً وهجاءً وسباً وكذباً وباطلاً على الجملة، والثانية أن الشعر كلام موزون مقفى يصاحب اللهو والغناء عاده، والنهسو والغناء من الفضائل بل هي عند البعض من المحرمات، وكل ما أفضى إلى حرام فهو حرام. أما المقولة الثالثة فهي تعتمد في رفض الشعر ودم المشتغلين بروايته والعلم به على أحوال الشعراء، وأنها غير جميلة في الأكثر بدليل أن القرآن قد ذمهم حين وصفهم بأنهم يتبعهم الغاؤون، وأنهم في كل داء يهيمون، وأنهم يقولون ما لا يفعلون.

يعتمد عبد القاهر في نقض المقولة الأولى على ثلاثة أدلة مضادة: الدليل الأول أن من يذم الشعر من هزل وسخف وكذب وباطل ينبغي عليه إذا كان صادقاً مع نفسه ومتسقاً مع منطق: «أن يذم الكلام كله» وأن يفضل الخرس على النطق، عوالم على البيان. فمتثور كلام الناس على كل حال أكثر من منظومه، والذي زعم أنه ذم الشعر من أجله وعاداه بسبب فيه «النثر» أكثر، لأن الشعراء في كل عصر وزمان معدودون، والعامية ومن لا يقول الشعر من الخاصة عديد الزمّل. ونحن نعلم أن لو كان متثور

الكلام يُجمع كما يجمع المنظوم، ثم عمد عامد قجعم ما قيل من جنس الهزل والسخف نثرًا في عصر واحد، لأربى على جميع ما قاله الشعراء نظمًا في الأزمان الكثيرة، ولغمره حتى لا يظهر فيه» (دلائل الإعجاز، ص: ١١-١٢). من يذهب إلى ذم الشعر بسبب ما يتضمنه بعض الشعر من هزل وسخف وباطل وكذب لا يدري أن الشعر كلام فحسنة حسن مثل كل كلام وقبيحة قبيح. من هنا ينعي عبد القاهر على صاحب هذا الرأي أنه يقول قولاً لا يعرف معنى له (ص: ٢٤).

الدليل الثاني أن الشعر لا يصبح أن يذم كله لوجود بعض المذموم فيه، أي لا يصبح تعميم حكم الجزء على الكل، ويخاطب الشيخ عبد القاهر صاحب تلك المقولة قائلاً: «ثم إنك لو لم ترو من هذا الضرب (السخيف الباطل... الخ) شيئاً قط، ولم تحفظ إلا الجسو المحض، وإلا ما لامعاب عليك في روايته، وفي المحاضرة به، وفي نسخته وتدوينه، لكان في ذلك غنى ومنذوحة ولوجدت طلبتك وثلت مرارك؛ وحصل لك ما نحن ندعوك إليه من علم الفصاحة، فاختار لنفسك، ودع ماتكزه إلى ما لا تحب» (ص: ١٢).

لكن هذه النبذة الهادئة وسرعان ما تخلى مكانها

لنبذة عتاب قاسية لهذا الذي يركز في الشعر على جانب متجاهلاً جوانب عديدة هي مجال فاعليته الحقة. من هنا يأتي التساؤل الاستنكاري الحاد: «كيف وضع من الشعر عندك، وكسبه المقت منك، أنك وجدت فيه الباطل والكذب وبعض لا يحسن، ولم يرفعه في نفسك، ولم يوجب له المحبة من قلبك، أن كان فيه الحق والصدق والحكمة وفصل الخطاب، وأن كان مجنى ثمر العقول والألباب، ومجتمع فرق الآداب، والذي قيد المعاني الشريفة، وأغادهم القوائد الجليلة، وترسل بين الماضي والغابر، ينقل مكارم الأخلاق إلى الولد عن الوالد، ويؤدي ودائع الشرف عن الغائب إلى الشاهد، حتى ترى به آثار الماضين، مخلفة في السابقين، وعقول الأولين، مردودة في الآخرين، وتزى (فيه) لكل من رام الأدب وابتغى الشرف، وطلب محاسن القول والفعل، مزاراً مرفوعاً وعلماً منصوباً، وهادياً مرشداً، ومعلماً مستدداً، وتجد فيه للنائي عن طلب الماتر، والزاهد في اكتساب المحامد، داعياً ومحرضاً، وباعثاً ومحضضاً، ومذكراً ومعرفاً، وواعظاً ومثقفاً. فلو كنت ممن ينصف كان في بعض ذلك ما يغير هذا الرأي منك، وما يصدوك على رواية

الشعر وطلبه، ويمنعك أن تجيبه أو تعيبه، ولكنك أبنت لإظنا سبق إليك وإلا بادى رأى عن لك، فأقفلت عليه قلبك، وسددت عما سواء سمعك، فعى القاصح بك، وعيسر على الصديق الخليط تنبسيهك» (ص: ١٦-١٥)

فى هذا النص الطويل من كلام عبد القاهر بكاد عبد القاهر يرفع مكانة الشعر إلى ذروة «الذاكرة الجمعية» سواء من حيث «المحتوى» أو من حيث الوظيفة «التواصلية» بين الأجيال، أو من حيث الوظائف التعليمية والأخلاقية التي يؤديها. وتلك وظائف لا يتنبه لها أولئك الذين يقفون عند بعض الظواهر السلبية فى الشعر، وهى الظواهر التي تطال كل كلام دون أن تكون مقصورة على الشعر وحده. إن عبد القاهر هذا يحاول أن يكشف تلك النظرة «العوارة» إلى الشعر ببيان حقيقة الشعر الحديق بهذا الاسم، الشعر الذى يقوم بدور «الذاكرة الجمعية» للأمة، ويقوم بدور المعلم والحري لأفراد، لأنه الوعاء الأدبى والشكل الجمالى الحاوى للقيم والأخلاق والمعارف. يتنقل عبد القاهر فى دليله الثالث لبحث رأى من يذمون الشعر لتضمنه لتسخييف والباطل والكذب نقلة نوعية تمثل قفزة فى الوعى النقدي العصري.

تتمثل تلك النقلة النوعية فى حرص عبد القاهر التمييز بين مستويين من القصص فى الشعر: قصص القائل الشاعر، وقصص الراوى والدارس والمستشهد بالشعر، فرب شعر قصص به الهزل والباطل والكذب، لكنه يتحول فى وعى الراوى والدارس ليؤدى قصدا آخر. مغابرا لقصص قائله: «وقد استشهد العلماء لغريب القرآن وإعرابه بالآيات فيها الفحش، وفيها ذكر ذلك الفحش ولم يريدوه ولم يريدوه، ولم يرووا الشعر من أجله» (ص: ١٢) ويواصل عبد القاهر بيان هذه الفكرة قائلا: «فإن رب هزل مرادة فى جد، وكلام جرى فى باطل ثم أستعين به على حق، كما أن رب خسيس، توصل به إلى شريف، بأن ضرب مثلا فيه... وعلى العكس فرب كلمة حق أريد بها باطل، فأسحق عليها الذم» (ص: ١٤-١٥).

هنا يميز عبد القاهر بين «القصص» من قول الشعر و«القصص» من دراسة الشعر وراويته فقصص الدارس والباحث - فى مجال علم البيان - اكتشف قوانين الكلام التى يعد الشعر بورتها الأساسية. وفى هذا السياق يعتبر «قصص» الشاعر هاشميا، والدليل على ذلك ما يذكره عبد القاهر من أن مفسرى القرآن

لم يمنعه فحش بعض الشعر من الاستشهاد به شرحا لكلمة غامضة أو غريبة فى القرآن، لأن شرف «القصص» هنا ينفى خسة «القصص» الأصلية. وهكذا ينتهى عبد القاهر إلى أن راوى الشعر «حاك» وليس على الحاكي عيب، ولا عليه تبعة، إذا هو لم يقصد بحكايته أن ينصر باطلا، أو يسوء مسلما، وقد حكى الله تعالى كلام الكفار. فالنظر إلى الغرض الذى له روى الشعر، ومن أجله أريد، وله دون، تعلم أنك قد زغت عن الخدع، وأنت مسيء فى هذه العداوة، وهو العصبية منك على الشعر» (ص: ١٢) ولا تتضح آفاق هذه النقلة النوعية فى الوعى النقدي العربى التى يكشفها هذا الدليل الثالث من أدلة عبد القاهر إلا بتحليل النماذج التى استشهد بها على التمييز بين «قصص» الراوى، ومقصود القائل. النموذج الأول هو استشهاد الحسن البصرى فى مواعظه بالشعر، وكان من أوجع الآيات عنده فيما يقول عبد القاهر البيت التالى:

الدم غدك دلها وحديثها
وعذا ليفرك كفها والمعصم.

وهو بيت قيل فى سياق ذم النساء، لكن الحسن البصرى لم يكن يستشهد به فى سياق ذم النساء، بل كان يستشهد به فى سياق ذم الدنيا إذا استعبدت الإنسان



وتحكمت فيه معايير اللذة
المادية. ومجرد استشهاد
الحسن البصرى بالبيت في
سياق الوعظ يعنى أن دلالة
الشعر تتجاوز قصد القائل
الأول لتشخّج خارجة وتتقاطع
أو تتفاعل مع مستويات
أخرى من القصد. ودون هذه
القدرة على الإشعاع الدلالي
لا يمكن للحسن أو لغير
الحسن أن يستشهد بالشعر
في سياق مغاير لسياقه
الأصلي.

والسياق الأصلي الذي
ورد فيه البيت السابق، وإن
كان يبدأ من ذم النساء،
يتجاوز هذه البداية ويعلو
عليها، وذلك من خلال اللغة
الشعرية التي تعتمد على
«الصورة» أساساً، فيقوم
«التشبيه» بوظيفة فتح أفق
الدلالة «الصورة» زسأساء،
فيقوم التشبيه بوظيفة فتح
أفق وتجاوز «المنطوق» إلى
أفاق واسعة من القول،
«الشعرى». والسياق هو

الآيات التالية:
إن النساء وإن ذكرن بعفة
فيما يظّاهر فى الأمور
ويكتم
لحم أطاف به سبباً
مجوعاً ما لا يذاد،
فإنه يتقنم
لاتأمن، أنثى حياتك،
واغلب أن النساء
ومألهن مغمم
اليوم عندك ذلها
وحديثها: .
وغدا
لغيرك كفها والمغمم

لنوره مثلاً من المشكاة والنبراس.

وعلى العكس ضرب كلمة حق أريد بها باطل، فاستحق عليها الذم، كما عرفت من خبر الخارجي مع علي رضوان الله عليه (وذلك حين قال له «حكم إلا الله» فقال علي: «كلمة حق أريد بها باطل»). ورب قول حسن لم يحسن من قائله حين تسبب به إلى قبيل، كالذي حكى الجاحظ قال: رجع طاطوس يوماً عن مجلس محمد بن يوسف (أخي الحجاج بن يوسف) وهو يومئذ والياً على اليمن فقال (= أي طاطوس): ماظننت أن قول «سبحان الله» يكون معصية لله تعالى حتى كان ذلك اليوم، سمعت رجلاً يبلغ ابن يوسف عن رجل كلاماً، فقال رجل من أهل المجلس: «سبحان الله»، كالمستعظم لذلك الكلام، ١ - هـ (ص: ١٤ - ١٥)

ولم يبق من حيثيات عبد القاهر في الدفاع عن الشعر - بعد ذلك كله - إلا أن يناقش هؤلاء اللذين يستندون إلى النصوص الدينية في كراهة الشعر، إن لم يكن في التذليل على تحريمه. هنا يوقف عبد القاهر ليكشف وركأه الفهم سقم التأويل، وعجز الذوق. وذلك موضوع مقالتنا التالية.

تجاوز آفاق الدلالة الأصلية: وليس الخداع مرتضى في التنادم، بل حتى تفتح الدلالة الأصلية لتجعلها نافية للخداع، قال عمر بن الخطاب لزيد بن ثابت: ردها (أي الحلة). ثم قال اثنتي بثوب فالحقه على هذه الحلة، ثم قال لزيد: ادخل يدك فخذ حلة وأنت لاتراها فاعطهم. ويعلق الراوي: فلم أر قسمة أعدل منها» (ص: ١٣-١٤)

الشعر إذن فيما يرى عبد القاهر - والقول البليغ بصفة عامة - قد يكون هزلاً في قصد قائله، لكن دلالاته - من حيث هو شعر وقوله بليغ - لا يمكن أن تظل محبوسة داخل إطار قصد القائل، لأن بنية القول ومجال تداوله بعد ذلك تحرك الدلالة وتوسعها حتى تنقلها من قصد «الهزل» إلى الجد. وكذلك أيضاً قد يكون القول حقاً وجاداً، ثم يعاد تداوله في سياق يقلبه إلى الهزل، بل وإلى الباطل. تلك القضية يبلورها الشيخ عبد القاهر في العبارات التالية:-

«فإن ركباً هزلاً صار أداة في جسد، وكلام جرى في باطل ثم استعين به على حق، كما أنه رب شيء خسيس، توصل به إلى شريفه بأن ضرب مثلاً فيه، وجعل مثلاً له، كما قال أبو تمام: والله قد ضرب الأفل

كالخان تسكنه، وتصبح غاذيا فيه من لاتعلم.

وكذلك استشهد عمر بن الخطاب - وهذا هو النموذج الثاني - بشعر لعمار بن الوليد بن المغيرة قاله في سياق عتاب امرأته له حين ظنته قد عاد إلى الشرب - شراب الخمر - بعد أن كان قد حلف لها ألا يشرب، وكان هذا شرطها للزواج منه. فقال هذه الأبيات يشرح لها أنه لم يشرب، ولكنه صادق صاحباً يشربون وقد نغدت نقودهم، فنحر لهم ناقته وسقاها بثمن برديه، أي أنه لم يكف بذبح ناقته، بل باع برديه ليستقيهم. يقول: ولستأ بشرب أم عمرو إذا انتشوا فيأب الخداسي عندهم كالغنائم

ولكننا يا أم عمرو نديمنا بمنزلة أريان ليس بعائم أسرك لما قرع القوم نشوة خروجي منا سالماً غير غارم

برثيا، كأي قبل لم أكن منهم وليس الخداع مرتضى في التنادم

تمثل عمر بن الخطاب بالبيتين الأخيرين من تلك الأبيات، ولكن في سياق مغاير تماماً، حيث وجههما إلى «زيد بن ثابت» الذي اختار من خلل «الكسوة» أجودها يعطيها لمحمد بن حاطب ابن زوجته، تاركاً للأخريين أن يخاروا مما تبقى، وهنا تكتسب دلالة

المواجهة

نص

شواد قندیل

محتويات المطبخ قطعة قطعة وقضينا في ذلك نحو الساعة وراينا فقط ذيله فتأكدنا أنه فار، ولكننا لم نستطع الإمساك به أو طرده، واكتشفنا بعد ذلك أنه انتقل إلى حجرة الأولاد المجاورة.

الحجرة مملوءة بالأثاث المكس ولا نريد التفريط فيه.. إلى جوار السرير وتحتة توجد حلة السمن وطشتين غسيل وفوق الدواب وضعنا حقائب بها ملابس الشتاء، وطقم صيني جهزته زوجتي للبيت وبعض الصور الكبيرة والأحذية التي لا يهون علينا أن نرمي بها مع القمامة، ونخجل أن نعطيها لأحد المحتاجين.

في يوم آخر عكفنا جميعاً للبحث عنه في حجرتهم.. نصف نهار دون جدوى، لأن الفرصة كانت أمامه كبيرة للتحرك والنفاذ إلى أماكن لا يدخل إليها أي طفل ولا أي أداة من أدوات الطرد.

بقي الحال على ما هو عليه.. يقضى نهاره نائماً في حجرة الأولاد حتى منتصف الليل ثم يتحرك إلى المطبخ فيسهر فيه حتى السادسة والنصف بالضبط.. لم يخلف

- خير إن شاء الله .. بماذا حلمت؟

- به

- من هو؟

- لا تعرفه؟

- من هو الذي اعرفه وهل كنت معك في الحلم؟

... عادت تولول وتقول:

- أه يا ماما

- يا ستي قولي .. ما الذي حدث؟

- كان يجري ورائي ويصعد على قدمي، وحاولت إبعاده عني، لكنه صعد إلى صدري ووجهي، فصرخت..

فهمت وأحسست بالخزي، جلست على السرير لأجمع أمري .. الهذه الدرجة أنا عاجز عن قتل فار يعيش في الشقة من عشرين يوماً وأتركه يتحرك متى يشاء وكيف يشاء.

طعنة بالغة في رجولتي أن تصل خطورة بقائه وأثره التمس إلى درجة أن تحلم به زوجتي ثم تصرخ وتحاول الفرار منه وتسقط من الفراش وأنا إلى جسوارها أنعم بالغطيط العالي .. كما قالت هي بعد ذلك.

سمعتنا به لأول مرة في المطبخ، فأخرجنا كل

لم أكن أعلم أنه تغلغل في كيانها إلى هذه الدرجة، وأنه استولى على وعيها ولا وعيها بصورة بلغت هذا الحد من الفزع.

في عز الليل صرخت: ماما .. ماما

فبزت من الفراش بعد أن دارت فيه دورتين بحثاً عن سبيل .. لحقت بها قبل أن تقع .. لكنني لم أستطع وأنا مفزع ومندهش أن أحول بينها وبين الوقوع على ركبتيها ونزعها، ورأسها بالدواب ولا أكف عن قولي:

- ماذا بك؟ .. ماذا جرى؟

ظلت تصرخ: ماما .. ماما تتأوه بسبب وقوع جسدها الثقيل على الأرض .. تذكرت أنني حذرتها عدة مرات أن تقول: يا مامسا وهي في الخامسة والثلاثين .. زوجة ولها أولاد وعلى ذمة رجل.

على نور السهرابة الشاحب الذي يصلنا منها من الصالة عاوتنها على العودة إلى السرير، وهي تشمر كأن سيارة مرت عليها .. لاتزال تضع يدها على وجهها في محاولة لطرد آثار الحلم، وأنا أقول:



- اضر به
- كانت فرصتك للحصول
على المجد
- كيف اقترب منه وهو حي
وانا لو رأيته ميثا لمت رعبا.
تزايد التعاطف الاسرى معه
يومما بعد يوم ، ودفع إلى
الظلام والتلاشي رغبتى فى
التخلص منه سواء بالنعف أو
باللين.
الأولاد يتحدثون عنه
ويسخرون منه أحيانا أو
يعجبون بمهارته ورشاقته ،
خاصة بعد أن احضرت
مصيدة ووضعت فيها الجبن
والطماطم وهو يراها دون أن
يعبأ وأحيانا يدخل إليها
ويلتهم ما بها ثم يخرج دون
أن تفلح فى القبض عليه، الأمر
الذى يعد تواطئا خطيرا من
المصيدة.
كنت قد عزمتم إذا قبضت

.. عادت للصلاة ، لكنها
فوجئت بطيفه يعود إليها ،
وتراه من جسد وهو يمر
مخرنجا ثقيل الخطو، هل كان
يعب من زجاجة "السبرتو"
الموضوعة تحت الحوض
لاحضت نبوله وهزاله
وتساعلت:
- ربما لم يجد ما ياكله فى
المطبخ؟
قلت:
- على أية حال أنا لا أقدر
فى هذه الأيام أن انفق عليه
لدى الأطباء
صاحت:
- أنا لم أفكر فى هذا.. إنك لا
تأخذ الموضوع مأخذ الجد
فانفعت قائلا:
- ولماذا لم تتركى الصلاة
على الفور وتضربينه مادام
هذا حاله
تراجعت قائلة:

موعه يوما.
كان فى البداية يتسقل
متخفيا ، فأصبح يمر سريعا
امامنا ونحن فى الصلاة
جلوس، وبعد أيام قلت سرعته
فى العبور ، إلى أن غدا يمضى
متسكعا كأنه يتمشى على
النيل أو فى بيت أبيه.
فرح الأولاد برؤيته وسموه:
فرفر

أخذ يتصنت ليسمع اسمه
وهم ينادونه به ، ويتبادلون
التوقعات ، ولابد سمع الصغير
كريم وهو يطلب منى أن أربط
له فرفر بحبل ليصحبه معه
إلى المدرسة أو مركز الشباب.
لأبد أنه سمعهم يتحدثون
عن أوصافه ، فمنهم من قال:
- لقد رأيت بطنه البيضاء..
وأخر يقول عن عينيه:
- إنها حمراء
أما زوجتى فقد قالت :
- لم أر فى حياتى ذبلا بهذا
الطول.
وقال واحد منهم وأظنه
الأصغر:

- لقد رأيت أصابعه
الصغيرة.. إن يده كيد النونو
.. منذ عدة أيام حدثتني
قائلة إنها اضطرت لإعادة
صلاة الصبح مرتين عندما مر
من امامها عائدا فى موعه من
المطبخ.
كانت قد انتهت من الركوع
واستعدت للسجود ، وكان هو
بالضبط يمر.
فلم تستطع أن تهبط براسها
إلى الأرض ، سلمت وخسرت
من الصلاة واستغفرت ربها.
لماذا دخل إلى مقره النهارى



عليه المصيدة أن أشعل النار فيه ويراه الأولاد .. ليشهدوا مصير كل من يهدد حياتنا ، لكن ذلك لم يحدث .
وضعنا له سم الفئران في كل مكان .. ودسسنا له التوكسيفين في الأركان ، ونثرناه على الأطعمة الجذابة ، وهو يمر بكل ذلك مسرور المتعفف ، وقد بتذوق منها ما لا يؤذي المعدة أو يعكر المزاج أو يلوث الشفافة القرمزية ، وما لا يؤثر على الجسد المشقوق والحركة الرشيقة .

كل الحيوانات حتى أحقرها يعلم ويعلم .. يتعلم ويتثقف ويعتبر .. إلا المسكين لم يكن ينقص هذا الفأر إلا أن يلبس بدلى ويتعطر بعطر زوجتى .
أذكر حركاته وهو يمشى فى هدوء وثقة خاصة فى الأيام الأخيرة قبل الحلم مباشرة .. كانت لحركاته لغة الاعتزاز ومشيته مشية الجنود .. وكان كمنونه كمنون الوائق لا المتسوجس أو المهدد ولا المستنفر ..

وكان قعوده قعود المطمئن الذى لا يبالى ، وكان - والحق يقال - ذا نظام مستتب كالليل والنهار .

من منا يا ترى تحت الحصار .. هو أم أنا ؟

رايته فى حجرة الأولاد على الجدار هائلاً وعظيماً .. يلبس تاجاً ويرفل فى ثياب قشبية تبسرق وتنبسط حوالى ، وشواربه تطول حتى لا يحدها الإطار .

تتعلق بصدرة النياشين

والأوسمة ، ويده الصغيرة ترتفع نصف ارتفاعه لتحصى فى كبرياء الجماهير التى لابد محتشدة أمامه خارج الصورة .. دائماً خارج الصورة وهى تتلوى من السعادة بطلعته وبهائه .

أحسست أنه سيعيش معنا إلى نهاية العمر وربما يتبعنى وأنا ذاهب إلى الجنة .

هل تراه ضل طريقه ولا يعرف باباً للخروج من المستنقع النظيف ، أم أرسله الله خصيصاً إلينا ليبدأ مشروعاً لتوحيد كل مخلوقاته ودمجها جميعاً فى مخلوق واحد .. الغزالة والفأر وفرس النهر والعصفور .. الحمار مع البرص والإنسان .. الفيل والنمر والذبابه مع البليل والسلحفاة .. لكل يعيش ويندمج ويتشكل تشكلاً جديداً واحداً متفرداً ، ثم تمر الأيام فيصبح أعزلاً وبائساً وضامراً وتغدو الطريق معبدة للتلاشي والفناء .. ما هذا الهراء ؟ ما هذه العبقرية .. لعنة الله عليه وعلى .

جساء بعض الأولاد من اصققاء ابنائى بدعوة منهم طبعاً لمساهمة قسارهم .. فوجدوا صورة ضخمة لها رعلقتها دبنا على الحائط ، وقالت لهم :

- إن أبى يفكر فى أن يزوجه ليملا علينا البيت .

وقالت نهى :

- لا أمل إلا بإحضار قطه .

نهى تحب القطط ، وقد أحسنت أن القدر يستجيب

لرغبتها ويسهل لها الحصول على قطه ، إذ بحث إلينا بهذا الفأر البارد الذى لا يحن إلى المناطق الخربة ولا إلى أهله ، ويبدو أن له طموحات حضارية سانحة .

نقل كريم هذه الصورة عن زيارة أصدقائهم إلى أمه ، فترسب فى كيانها الموضوع كله كئسى استقر بشاعته فى حياتها ، فكان حلمها الذى هزنى بعنفه وادهشنى أيضاً لآتى تصورت أنه أصبح واحداً من العائلة أو على الأقل هناك رأى عام يوافق على وجوده .

وضعنى الحلم مباشرة فى مواجهة مع الفأر .. إما أنا وإما هو .. أنا لا أخشاه أبداً ، بل إننى أستطيع التقاطه كما تلتقط الحرياء الذبابه .. لكن المظبوط فقط هو ن أراه ، فإما أن اتضاعل تماماً إلى أن أصبح فى حجمه وأبحث عنه فى حجرة الأولاد ، أو أسهر طيلة الليل فى المطبخ أنتظره لنعقد الحوار اللازم .

الغريب أنه لم يفكر فى تغيير مقره الليلي أو النهارى ولا زيادتهما ، وظل بعيداً عن حجرة نومنا .. حريصاً على عدم استفزازى وبذلك ضمن البقاء .

بعد حلمها المستفز وتأملى فى مرآة رجولتى ، قررت عمل أى شئ لبعث الطمانينة فى السيدة حرمنا ذات القلب الخفيف ، والتى رفضت أن تشاركنى المهمة ولو بصفة مراقب .

حاولت أن أتأكد أنه ليس حلمًا .. وتذكرت سريعاً حلم الليلة الماضية لأزنيه فقط.. تيقنت أننا نعيش في الحقيقة .. الحقيقة البشعة بكل تفاصيلها وثقلها ووحشتها.

تجمدت في مكاني ، ووقف هو يحذر فينا ، ويتلفت ويعبث بيديه في شواربه ، ويفتح فمه الصغير الأحمر كأنه يتلاعب ، فأرى أسنانه الصغيرة ، ليزداد فرعى من هذا الصغير الغريب في كل شيء، وأنا أقبض يدي بشدة فتصرخ عضلاتي تحت لحم ذراعي وأرى يديه الصغيرة الأصابع بالغة الضالة فيتعاظم رعبى ، من هذه الضالة الشرسة.

كانت زوجتي قد تكورت ، وجلست كلها فوق ركن صغير من الوسادة ، ويدها على فمها تمنع نفسها من أن تغضبه بانفاسها ، وهو هناك في طرف السرير وأنا في وسط الحجرة متحفظاً كالمارد ولكنى أحنى قليلاً لاستعد للخطوة التالية التى لا أعرف بالضبط ما هى.. كنت لا أزال أفتش عن عقلى وأعصابى ، وقدمى لا أحس بهما وهما فى الأرض مغروستان.

هل كان يا ترى يدرك كثافة المصير؟ أم أنه يراه ويطمئن .. كانت ظلاله المهيبسة تنتصب على الحوائط التى وراءه ، بينما كان يعبث في شواربه ويمصمص شفثيه ولا يعبا.

وحرصاً على حياته أم إحساساً بالبرد ، أم سهواً .. هو بالطبع ليس تواطئاً لأنهم إذا كانوا يحرضون على حياته فسوف يتركونه يذهب إلى المطبخ . حظه.

الفيت زوجتى منكشمة ومنطوية على نفسها مفتوحة العينين فى انتظار الخبر ، لكنها لم تسألنى ، لأنها تسمع طلقة واحدة ضد العدو.. استدارت وأعطتني ظهرها .. تعددت إلى جوارها أفكر فى خطة جديدة لم يكتمل تفكيرى فيها .. لأنى نمت.

وفى الليلة التالية وحتى لأتروح على نومة ضببطت المنبه على الساعة الثانية وتأكدت أن الأولاد تركوا الباب مغلقاً ولو لبضعة سنتيمترات..

انشق الوجود كله فجأة ومزقتني صرخة زوجتى ، فقفزت مرة واحدة فى خفة استطورية إلى وسط الحجرة وتاملت الموقف .. شهقت زوجتى شهقة الموت ، وأشارت بحاجبيها لا يديها وكانت قد أضاعت المصباح..

وجدت أمامى الفار واقفاً على قدميه وذيله ، كانت له عيون خنزيرية أراها بوضوح حمراء لامعة فضية وفم أحمر مدبب وصغير .. بطن بيضاء وظهر رمادى معتم. تلفت نحوى ونحوها .. يا نهار أسود . فوق السرير .. بينى وبين زوجتى. ولابد أنه مر عليها وعلى ، وإلا لماذا استيقظت..

كانت الساعة قد تجاوزت الواحدة.. إذن هو الآن فى المطبخ .. أضأت الدور وجلست على الأرض أمام بابى وفى يدي الشيشب وفى يدي الأخرى كوز ماء لإلقائه عليه حال خروجه لإعاقته عن الاندفاع فى الجرى، ثم الانقضاض عليه بالشيشب.. هذه هى الأفكار الحربية وإلا فلا..

سمعت . ويعد نحو نصف ساعة من الصمت والصبر والتحدى وصلتنى أول إشارة . إنه داخل البوتاجاز . بسيطة. أشعلت الفرن وجلست انتظر وقد رفعت إلى أقصاها درجات الاستعداد.

سمعت ما يشبه حك الأقدام.. ومضت الدقائق والحرارة ترتفع ولا يوجد إلا طقطقة واحدة .. ومر نحو نصف ساعة دون خروجه.. الحرارة اشتدت .. أمعنت البنصنت ساعدنى صمت الليل على جلاء سمعى .. كل شعرة فى جسمى وكل عصب يشاركنى الاستماع.

اكتشفت أن ما أتصوره حركة ما هو إلا تاوهات البوتاجاز تحت تأثير النار . أطفاته وانتظرت، ثم فتحت الفرن لعلى أجده مشنوباً أو نهباً إلى حجرة الأولاد فوجدتها مغلقة بإحكام على غير العادة ، إذن هو لم يستطع الذهاب إلى مقره الليلي ، وإن استطاع تحقيق الخلاص المأمول هذه الليلة.

دخلت حجرتى أفكر.. لماذا أغلق الأولاد الباب.. تواطئاً

الذي لا يكذب أبدا

مهير المصاغة

دعونا نشرب نخب النساء
التي تنقذ رجالها وقت الشدة.
وقبهه الحاضرون معجبون
ومصدقين مائة بالمائة إن هذا
هو ما حدث لضبط إلا "ديما"
الشباب الأقرع فلقد انتفض كمن
صدمه كأس الفودكا على غفلة
منه وقال...

ولكنني يا قـسـاديم
إيفانوفتشى قد سمعت هذا
النخب يقال في أوكرانيا وبلا
روسيا وبوخار وسمرقند
ولافيبا والنخب يحكى عن
ثلاثة رجال نكدة فكيف نصبت
نفسك واحداً منهم؟ فوقف
قـسـاديم إيفانوفتشى، وبـنفس
الهسوء والسكينة رد عليه
قائلاً...

- يا للمسكين .. ألا تعرف
أنه يوجد ما يسمى قطار
وطائرة وأنتى عندما أركب هذا
وذاك أشرب الفودكا وأجلس
مع أناس الذكاء مثلك في كل
مكان وأنهم يتناقلون نوادى
كما تتناقلون في الماضي أسفار
الأنجيل وأن الاتحاد
السوفيتى قد قصر المسافات،
فالعامل في سمرقند له مهندس
من "موسكو" والطبيبة من

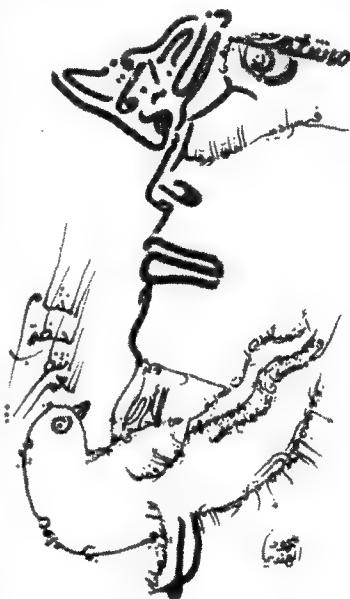
وحوصرننا في شارع سده
علينا حائط متعمد أملس
وليس من مخرج فالحائط
امامنا والعدو خلفنا ونحن
هالكين لا محالة إلا أثنى على
سبيل الدعاية قلت فلنهد
الحائط وعندما نظرا لى
رفيقائى فى دهشة صرخت :
فليسقط من هذا الجدار حجارة
بعدد خيانة زوجتى لى فتزلزل
الحائط واهتز بقوة وسقط منه
حجر واحد ، وقلبنى الثانى
قائلاً...

فليسقط من هذا الجدار
حجارة بعدد خيانة زوجتى لى
فتزلزل الحائط واهتز بقوة
وسقطت منه بضعة أحجار ،
عند هذا صاح الأخير فليسقط
من هذا الجدار حجارة بعدد
خيانة زوجتى لى فارتج
الجدار وكان البركان تحته
وكان العدو يقترب منا بشدة
وهنا انهارت جميع الأحجار
وسط زوبعة من الأتربة أربكت
العدو وفررنا نحن بسرعة
للطرف الأخير من الشارع
واختبأنا بعد هذا من بيت
لبيت بطرق مألوفة . وابتسم
قـسـاديم إيفانوفتشى بهدوء
ورفع كاسه عالياً وقال:

لم يخلق بعد "ديما" الأقرع
من استطاع تكذيب قـسـاديم
إيفانوفتشى قط فكل شيء فيه
كان يدعو لتصديقه . لحيته
الصفراء المهذبة ، عنويناته
الذهبية ذات اليد موديل سنة
١٩١٥، حركة يديه وهو يقص
والتي تشبه إلى حد كبير يدى
مايسترو بارع، توسط قامته
الذى ارتبط بشكل الكهنة على
مر العصور فهل يعقل أن
يتخيل المرء أنهما فارغ القامة
عريض المنكبين وجميل
السخنة ، والقبعة الحريفية
التي كان يرتديها صيفاً شتاء
ولو كانت درجة الحرارة ٤٠
تحت الصفر، كل شيء بما فيه
هدوء العظمى وهو يلقي
علينا أساطير وأهوالاً بهزة
صغيرة من رأسه وإيماءة
بعينيه ويحكى أنه في يوم ما
كان قـسـاديم إيفانوفتشى قد
تصدر كعادته المائدة ورفع
كاس فودكا ممتلأ وانتظر
بوقار حتى صمت الجميع
فدعى إلى شرب نخب.. وهكذا
تبدأ حكايات قـسـاديم إيفانو
نفتشى كلها. قال .. كنت أمر
واثنين من الرفاق معى أثناء
الحرب العالمية الثانية

عن شعب باكملة فؤاده الشعب
عليه وأرتبك ديما الأقرع فوراً
واستحى حتى لاحظنا أن
الأرض تميد من تحت قدميه
واحده وتبتلعه حفرة سحيقة
في الحجرة فلا يظهر من
احتفالاتنا وأعيادنا مطلقاً
التي ظل يتصدهرها قناديم
إيقانوقتشى ويرفع كاسه
فترفع كؤوسنا ويدعو كل مرة
لنخب جميل وراءه حكاية
نسمعها وننام نحلم
بشخصها. قال...

وأنا يا أصدقائي في فترة
من الزمان وعندما كنت شاباً
وسيماً فأرع القامة قوى
العضلات ضاقت بي سبل
الحياة وطار كل السقوف من
فوق رأسي وأعياني البحث
عن عمل فيما قبل الثورة
فقررت أن أختبئ في دير على
حدود "موسكو" حتى تنفجر
الآزمة وكلى أجد ما أنقوت به
وخرقات أحتمي بها ، وظلت
حياتي في الدير هادئة
سلموني عبادة جميلة واسعة
وقبعة لم القها من على
رأسي أبداً وأهم من هذا وذاك
أنني كنت أحصل على ثلاث
وجبات يومياً وكنت راضياً
مرضياً وتمنيت أن يستمر هذا
الدهر كله فماذا خارج الدير
سوى مذلة البحث عن عمل
وسوى النساء ، والنساء أجمل
الكائنات ولهذا فهم مكلفون
جداً ولكنني لن أستطيع بحال
من الأحوال الالتقاء بهن أنا
الفارغ اليدين والجيبين



على أن أكون واحداً من هؤلاء
الثلاثة؟ ألا تستحى وأنت
تكذبنى، وقال جملة "أنت
تكذبنى بعظمة ملك مجروح
قوى كان فارساً شجاعاً ودافع

"بخار" لها ممرضة من
"أوكرانيا" ولكن أئى لك أن
تفهم يا فتى وأنت تعاني الآن
من نقط التفتيش الدولية بين
"روسيا وبلا روسيا" اتستبعد

والمفقود الهوية وتعويبت
تدريجياً البعد عن المعاصي
فمن ذاق الجوع مثلنا فيما قبل
المساواة يستطيع فقط تذكر
يوم من أيامه ليستقيم في دير
وتعبد كثيراً واجتزت جميع
اختبارات الروح على الجلد
وفي يوم جميل مشمس من
أيام الضيق صرّ قديساً
صغيراً وبعثت لمساعدة الأب
في الصلاة على ميت وقمنا
بتلاوة الصلاة وإتمام الطقوس
وتركتني الأب لأعسّد وحدي
للدير لأنه سيأخر قليلاً في
القرية وهنا أمسكت نفسي عن
الصراخ بفرح أنا حر الآن
وقفرت والتويت وتمتطيت
وشعرت أن العبادة تعبقني
فخلعتها ووضعتها على
ذراعي وخلعت القبة وما إن
عدوت بعض الشيء في سرّوأل
أبيض طويل وقميص داخلي
حتى وجدت نفسي وجها لوجه
أمام بحيرة مهجورة من البشر
أية في الجمال = فصرخت:
أجمل بقعة في العالم أطراف
'موسكو': وأروع صيف صيفها
وشجعتني الشمس فخلعت ما
تبقي من ملابسى ووضعتها
معاً على الشاطئ تحت حجر
صغير وقلت فلأنزل لاستحم
ونزلت وبقيت ساعة أو
ساعتين .. لا أدري بالضبط
ولكننى رجعت والشمس
حمراء قانية وكنت أستغفر الله
طول الوقت وأنا أصبح باتجاه
الشاطئ لأننى لعنت الدير
سرّاً الذى يصرننى من هذا

الجمال ولعنت لقمة الخبز
التي أدخلتنى الدير وخرجت
ويا للكارثة ملابسى، ضاعت
ملابسى، عار أنا تماماً ولم
يتروكو لى سوى القبة التي
وضعتها على عورتى أخبأها
وأنظر فى كل الجهات باحثاً
عن ملابسى وصحت يا الهى
لماذا تركتنى هكذا؟
لا تعاقبنى على ما قلت بهذه
القسوة وركعت وفجأة ظهرت
لى كوكبة من الفتيات اللاتي
ياخذن بالآباب على ما يبدو
كانوا من بنات العائلات
الغنية جداً فى هذا الزمن
يمرحن ويضحكن ويعبثن
بملابسى باظافرهن وظللت
راكعاً وعينائى فى الأرض
منكسرة على ركبتى العاريتين
واستجديت ملابسى منهن
كثيراً وبكيت وولولت وتذكرت
الشارع والجوع وثلج الشتاء
القاتل ويرد عظامى المزمّن
وصرخت فى إحداهن:-
- قف فوقفت واضعاً القبة
بكلتسا يدي على عورتى
ومخافطاً على أن يكون ظهري
للبحر وعادت الفتاة القاسية
للصراخ مرة أخرى قائلة: إذا
نفتت جميع أوامرى بالحرف
الواحد سنرد لك ملابسك قلت
أى نعم سأنفذ

قالت: ارفع يدك اليسمنى
وارنى ما بها ورفعت يدي
اليمنى وأمسكت القبة بيدي
اليسرى وكاننى قابض على
روحي . فلماذا بفتاة أخرى
تعبت بى ضاحكة: ارفع يدك

اليسبرى وارنى ما بها
فأمسكت القبة بيدي اليمنى
وكاننى قابض على روحى
ورفعت يدي اليسرى وأريتها
إياها وعند ذلك عادت الفتاة
الجميلة القاسية للصباح:-

- والآن ارنى يدك اليسمنى
ويدك اليسرى معاً وتباطأت
وسقط من يدي ووقع قلبي من
بطنى العارى فصرخت فى
قائلة: هيا .. اسرع

ورفعت كلتسا يدي ببطء
وتركت القبة فى مكانها
وكاننى قابض عليها بروحى
وهنا صممت جميع الفتيات
وارتبنن وقذفت لى الفتاة
الجميلة القاسية بثيابى لتقع
أمامى بخطوات وأنا أبهلق
فيها وكانها كنز من
المجوهرات النادرة وبقيت على
وضعى هذا نقائق مصلوبا
خائفاً أن أتى بحركة واحدة
تنهى أمامهن أمرى حتى
انصرفن فى لمح البصر
وهويت على ملابسى ارتديها
وأنا لا أصدق أننى نجيت
تقطعت أنفاسنا والتقطناها
مع نجاته وأوما هو وبهوء
أكثر وصوت يفرخ حياً
وإخلاصاً وصدقاً رفع كاسه

وقال:-

هيبه اصديقائى يا رفاقى
الأعزاء هيا بنا نرفع كأسنا
ونشرب نخب هذه القوة التى
أبقت القبة فى مكانها ويدي
مرفوعتين.

النجوم في الأفق البعيد

قصة

ميرال الطحاوي

انفرد بامي كنت اطلب منها
حذاءً له رقبعة طويلة عليها
نجوم تلمع من الذهب،
فتضحك هي الاخرى، لماذا
تضحك وأنا اراها تسرق عيون
صديقاتي بهذا الحذاء، من يوم
ان جسات وهن يتلكن وراء
خطوها بانتظار اشياء جديدة
كل يوم تبرهن بها، وتركن لي
عدو الفناء، وشلق شجرة
الكازورينا التي تنزوي هناك،
لمراقبة الحمام النازح اليها.
(ياهند له اخترعت البترول
119) كل صباح تسخر مني
صباحاتك، اعابك بعيون
منهارة من خيبة الأمل، لم يبق
لي إلا أنت ترفعني إلى السماء
بعد ان انصرفت الرفيقات إلى
الحذاء ذي النجوم الذهبية،
يبتسم وكفه تلامس صفيرتي...
(لا تغضي) المس كفه لنمشي
سويًا، أسمعه وهو يحدث
نفسه وحذاءه يركل الأحجار
الصغيرة في الطريق (وعلى
اشلاء نرف البعوض بعض
يترنم) ، لا افسهم يضحك
لصراحتي ثم يكمل تلمعاته..
(بدانا طبقوس بفن الرؤوس)،
يعجبه التعبير فيقهقه ضاحكاً
ويردده على كانه يفهمني
رسماً جديداً.. لا "افهم، تلك

المطلبي بالسود وأرسم
بالطباشير اشياء غريبة، إناء
واشجار وجماجم وجيف..
(ساهدا 119) يسال فاجيب
(البترول) وأشرح التفاحة
امامي في هيئة فكرة عبقرية
عن إناء ومكونات، تنفج
تتفاير وتتفاعل مع الجيف
ليتدفق السائل اللزج من الدم
والعفن. يضحكون... تتفاير
ضحكاتهم على وجهي وتبني
عليها اعشاشا من الخزي (لماذا
تضحكون؟) ساخرعه) ويكتم
ابتسامته بشئ من الجدية
وهو يصنئ بنظراته على
الصمت، واكتم دموعي وأنا
اقنعهم بانه من الممكن، فينفجر
في شارجاً (هل تحسبينه
"ماجور خبير"؟) إنها مسألة
معقدة وتحتاج إلى عوامل
خاصة) لايبهم ساخرعه!!
وحين يتقاسم هو وابي
جلستهما المعتادة في تراس
البست اقسام انه ممكن
وسيندمون على السخرية من
افكارى بعد ان املا بوجهي
صفحات الكون، بقهقهه ابي
ويبتسم هو ويغرغان في سماع
نشرات المذيع المتتالية،
وشرب القهوة بعد القهوة
حتى ينتصف الليل، وحينما

له الف وجه
وجه حبيب
يراقب على حافة الدرج غيم
الصغار
ووجه حزين
ملفح بدخان عمر تراعت له
الأمنيات...
بعيدة بعيدة

بينما كنت امارس تجوالى
المعتاد بين سقيفة عرش
الفصل المتساقط انزلق قلمي
فرسم حفراً كثيرة وإناء وحده
يلتقط شروى «فيم تفكرين؟»
وقفت. هل هي ورقة تانبيهه؟
ابتسامته تتألق، إذن لم
يغضب بعد!!... (فيم تفكرين؟)
جذب الورقة لكنه لم يجذب
السقيفة التي كنت أرتاد
أجواءها (كنت افكر في
نيوتن). ابتسم ابتساماً
أعرفها وأنا أريد (لما سقطت
التفاحة انحرفت القارات أنا
أريد أن أدير الكون بكفة
يدي). كل الصبية لا يجرؤون،
أنا وحسدى التي أتكلم وهم
يتبادلون الشائنة من الرهبة.
تتألق ابتسامته وأنا أمضى
إلى حافة اللوح الخشبي



المرّة لا تعجبك صراحتي فترك
الحجارة بضجر وتصمت،
هكذا أنت تنبسط فجأة
وتنقبض فجأة ولا ترسو
مشاعرك على بر، تجذبني كل
يوم لنمضي معا تمسح كفك
على رأسي وهم يتبادلون
النظرات. أراقب عيونهم
المتوثبة بالغيرة وأضم مشيتي
معك كل يوم إلى قائمة مائري
مع درس القراءة الذي احتفظ
بقراءته على الملا كل يوم .
تقول إن صوتي يخطئ أعقاب
الجرة إلى الفصاحة وهم
يعرفون أنني لا أئانا ولا أخافك،
وأعلق بعينوك التائهة في
تقساطيع الصفار وانظر
لسروالك المنهك من الاجهاد
وغير الأصابع الطباشيرية
واتذكر رائحة أبي الجالس في
التراس عاجزاً عن الحركة،
لكما نفس الخطوط المنحنية
تحت الأحداق ونفس النظرات
العميقة في توجعها، يقول أبي
انكما (رفقاء سلاح) ولا أفهم ،
المهم أنني اتالق في حصنتك،
هذا يكفي، وإن كانت النجوم
الذهبية لازلت تؤرقني خاصة
بعد أن تاملت معها أشياء
كثيرة أخرى كالعربة التي
كانت تنتظرها كل يوم لتلتقط
لها العيون ألف صورة وهي
تصرخ في سائقها إنه تأخر،
هذا غير ساعتها التي تطرح
أرقاماً وتتغنى بسيمفونية
معزوفة، تشمر ساعديها حين
تدقق وتحنيهما فترن أرجاء
الفصل كلها مع معزوفتها
وربما يكف المدرس من شرحه
لحظة ثم يعاود الانتباه... لا

البتها على الحذاء، وفي
الصباح بدا شكلها على طرف
الحذاء كليباً وثقيلاً، يحجل
في قدمي كمخلوق مشوه، ولم
أكد أصل إلى حافة الباب حتى
سقطت فتركتها ومضيت.
في أتوبيس الرحلة التي
قمنا بها أختار أن يجلس
بجانبي، وكان هذا امتيازاً
آخر، ترك المقعد المجاور لمدرسة
الموسيقى وبدانا في الشررة
الحميمة، فقامت هي الأخرى
بضجر وأمرتنا بترديد النشيد
المعد للصفقة المدرسية (أنا
مصري بنائي من بني: هرم
الدهر الذي أعيا الفنا). ثم قام

يهم لازلت احتفظ بدرس
القراءة وبالنجوم تزين
كراستي في حصة الإملاء، ومن
ثم كان من حقى كما يقتضى
العرف أن أصحج أربع كراسيات
لزملائي، أفوز بالتصفيق ثم
أجلس إلى جواره على الطاولة
وأخرج قللمي الأحمر المعد لهذه
المهمة، لكن النجوم تطاردي
ولم تصلح نجمات أبي للتصق
على الحذاء، كانت سترته
العسكرية مخبأة بالصوان
مليئة بالبقع الداكنة ولدم
التيبيس على باقاتها رائحة
العفن، جذبت إحداهن من على
الأكفاف، وظللت طوال الليل

بعدها مدرس التاريخ وهو يشير إلى أكوام من الأحجار والتلال الخفيفة ، حمام فرعون، سنوسرت الثالث، تلك عاصمة مصر القديمة (صان الصجر)، حكى لنا عن منف وطيبة وتاريخ الأسرة الثالثة أو الرابعة مروراً بمينا موحى القطرين وأحمس الذي هزم الهكسوس، قال إنه "هنا" كانت عاصمة الهكسوس، وقال إن الهكسوس ليسوا من الرومان بل هم قلول من العرب العاربة وطفلاً كثيراً تحت الشمس الحارقة وغصنا في الرمال الجبرية، وحين ركبنا مرة ثانية صمم (هو) على أن نتوقف عند إحدى الخرائب. كانت قوالب الطوب القرمزي ومعدات البناء تقف على رأس الفضاء الخرب، ونزل... استند رأسه على إحدى الجدران ومدرس التاريخ يصرخ بأن ذلك ليس في برنامج الرحلة، ومدرسة الموسيقى تأمرنا بالبقاء، وهو هناك يتسند على الفراغ المبطن بالهدد ويخرج من بين الانقراض تلك اللوحة المعقوفة، عليها تبرق بخط واهن مطمور بالصدأ (مدرسة بحر البقر الابتدائية)، يضع اللوحة فوق أعطاب الهدد ثم يسكن. دموعه المتسحجرة تتساقط بين كفى وكفى على نفس المقعد. صمت طويلاً ثم أشار لمدرسة الموسيقى ليغنى معها وغنى نفس التثبيد الذي كان يعيشه.. بلاد العرب أوطائي وكل العرب خلاني غنيماً طويلاً ورأه، وفي كل

مرة كنا نريدها كان وجهه يزداد القأ ويهجه، وبينما العجمة كانت تشق ستائر الليل الطافية فوق اللجة التي نغس فوقها ورد النيل وفسحت برائحة المصارف النفاذة، كان التعب قد أنهكنا تماماً لكن وجهه التصق بقلب كل واحد منا أكثر من ذي قبل. بعدها حكى لنا عن أمل وعمر حسن وسعاد عن الواحهم التي كانت تتسجى أول حرف الأبجدية وترسم وجوها بلا ملامح للأمنيات، وسط أكوام التراب والهدد والفصول المتهاة كان مهم مراقبا، وكان فوق الأجساد الصغيرة ينتحب، وأحبيناه أكثر وغفينا له بعض شراسته، ثم عشن خوفه في تلافيف نوأكرنا وانظرن طائرهم تحوم ذات يوم لتلقى على فصولنا نفس الوابل من النيران. أقنعنا بأنهم قادمون وأن على كل منا أن يفتح صفحة بيضاء في كراسته ليتلقى عليها دمه. لكن في الحفلة المدرسية قالوا لنا غير ذلك. إنهم دائماً في واد وهو في ملكوت آخر! غنيماً بعد أن خطب ناظر المدرسة خطبة طويلة ونظر إلينا وقال: (إننا نحمل أكفاننا لحماية غدمك أيها الصغار، لتكبروا وتشبوا بعيداً عن ثاراتنا القديمة...) وصفقنا وألقينا أغصان الزيتون وكانت نجومها تتألق بشراسة في ثوبها الأبيض المنفوش كأثواب العرائس، ودرنا حولها وفي أيدينا

أغصان خضر وأعلام بيضاء، ثم أطلق أحد المدرسين من تحت المسرح عدة حمامات بيضاء فتناثر زغبهن على رؤوسنا ورقصنا حولها حتى لفنا التعب فانسحبنا وانحنت هي لتحصن تصفيق الحاضرين... بعدها جذبتني من يدي وقالت: تعالي معي. كان حذاؤها يلعب، ولم أر بيتها قط فذهبت.. وحين أخرجت كتل لعبها كنت انتفض من الانفعال كانت العروس ضخمة تنام على عربة مقحقة لطفل، ملئت على شعرها الذهبي وصمتت. كانت تجلس في مواجهة الشائشة التليفزيونية لتلعب.. «ك، تك أه إتغليت»، لم أفهم بعد أصول اللعبة. ولكنني استمررت. أنا لا أرضى الهزيمة. وفتحت صوانها ولعلت فيه الشروط والأثواب وتناثرت نجومها على كل شيء، وبرقت طائرة عن الحذاء لتدور في أفلاك أخرى. وحين رقص «الأرنوب»، في ناقوسه الزجاجي المفرغ «تن، تن، تن»، فخرجت له عصفورة من عش ذهبي بنفس الناقوس وغرقت، ثم عادت وأغلقت عليها كوخها ليبدور الدبوب من جديد وتفتح له عوالمها. دارت بي الدنيا وجريت التلج بخسوفى وضحك قهقهت وأحارب نبراتنا بغرس قدمائى في الخطوة اللاهثة... عندما فتحت لى أمى الباب أحسست بانفاس الليل تنوتر بحدة وهما متواجهان فى مقعدى

يررد (ابنتك تقول إنها
ستخترع البترول، حتى
الصغار لم يعوبوا يصدقون
أننا وطن واحد) بصمت
ويكمل (العشيرة قرت بالغنائم
وتركت لنا رائحة الدم
طخ... طخ.. شبعنا، أنا ابن
مصلحتي، والتاريخ لا يحمي
المغفلين). يفتح المذياع ثانية
وتنهال الشتائم، بصمت حيناً
ثم يتناثر سبابه (أيها القردة
الملاعين، لسنا مرتزقة لأحد)
يدفدس المذياع بطرف حذائه ثم
يضع رأسه بين كفيه وينهذه
بالنشيد:

بلاد العرب أوطاني
وكل العرب إخواني

صوته يعبر إلينا في ساحة
البيت وأمي تضطرب لي شعري
فترتعث أصابعها وهي تردد
من الانفعال (اللهم اجعله
خير)، وأبى في ظلمة التراس
يحدق في الجهول ولا ينطق،
يتركه وحده يثرثر ويصمت
ويعاود الثرثرة. يردد أنشوبته
ببطء وحدقتيه تنزف بلاد
العرب أوطاني، ثم يعاود
خفض رأسه بين يديه ليواصل
النهضة..... دفن رأسه
طويلاً وحين أفاق كان قد قرر
المضي إلى بيته، دفع كرسيه
وهم بالوقوف لاحظ عيون أبي
الحدقة ونصف فمه المتهدل،
والسائل الأبيض يخز من فمه
على جانب الوجه المرتعش.
تأمل وجهه حيناً ثم احتضن
كفه ونادى على أمي صارخاً
منزعجاً.... تدلفنا أمي بيدها
وخلفى تنوح الصغيرة من
الفزع وتغلق باب حجرتها



والخيانة والانتكاس النضالي
وحقوق الفئات المحصونة
أكاذيب، أنت تعرف ذلك أكثر
(منى) يدير المؤشر بقرب
ويضبطه...

أهلاً بالمجد وبالكرم
بالفتية من خير الأمم
من شاطئ دجلة للهرم
ومعاني القدس إلى الحرم
يطفؤه هذه المرة، يبدو ولا
يحمل أي شيء، بصمت طويلاً
ثم ينظر لنوافذ البيت المطلية
باللون الأسود وملصوقة
بالشرائط المتقابلة، ويشير
بطرف أصبعه (انظروا هذا
ساجنيناء من الأناسيد،
الخوف.. كأننا نعيش على
فوهة بركان، وهم ينامون
كإبل العاطلة). لكن أبي لا
يزال يحدق في الجهول ولا
ينظر لشيء إلا لقدميه الملقوفتين
في الغطاء ثم يعاود التسميع
في السماء اللامتناهية. قطع
صمته بضحكة مغرزة وهو

التراس. لمحت وجه أبي في
الظلمة كان حزينا، عيونه
مفتوحة عن آخرها تراقب نقطة
بعيدة في الأفق، حافظتهما
ملتصبة بحرقه كجرح يوشك
على أن تنهته مسامه، ولم
أجرؤ على الدخول، وعيون
أبي حدقات تائهة في الشفق،
وعلى مراهما ارتسمت دمة
كبيرة، كنت ألمح اختلاجة نصف
وجهه وارتعاشة كفه التي
يخفيها بالكف الأخرى، في
محاولة لتهدئة الانتفاض
الناثر في عروقه، وكان جليسا
في مواجهته، ضئيل أكثر من
كل يوم أراه فيه، يتقافز على
المقعد بخوثر ويحرك يديه في
كل الاتجاهات، يجذب أصابعه
بحدة بينما عيونه ترمح في
كل الزوايا بسرعة وضجر،
وكان البيت معتماً وساكناً لا
ينطق فيه إلا المذياع الراكض
مع الموجسات هناك بين
مقعديهما، يدير مؤشره ببطء
وهو يقطع الصمت بنبراته
العالية المتوترة لماذا أنت
حزين؟ معهم حق، لا ينبغي أن
نفكر بهذه الطريقة، يتحسس
أبي قدميه العاجزين والمؤشر
يستقر أخيراً وصوته يغنى
(الأرض بتكلم عربي.. الأرض
الأرض) يرددها وراء الصوت
بسخرية يكمل من قال إنها
تكلم عربي، يشوح بكف يده
(تكلم عبري أو أرمني حتى...
لا بهم، فلتختر أي لغة تتكلم
بها) يتمدأ في لهجته
الساخرة، (الديمقراطية تكفل
لكل كائن أن يتحدث بأي لغة
تعجبه والماضي الثوري



الملاصق لها علينا.. اختى
تبكى لم اثلثت إليها رغم انها
كانت تتعلق بقدمي زاحفة
وهي تواصل شبيجها. عيونى
كانت معلقة على ثقب الباب
المواجه، كانوا يحملونه ويدات
أرى بوضوح أنه ليس فقط لا
يستطيع المشى، بل إن رأسه
تطوحت بين أيديهما وحين
صار بيتنا خلية مليئة
بالغرياء والأقرين كنت أتمنى
أن يفتحوا باب حجرته كي
أراه، لكنى لما رأيته لم أعاود
المحاولة، كان نائماً، شق وجهه
يرتفع ونصف فمه مغلق
ونصفه منهدل، وكانت عيونه
كسيرة ومليئة بالوجاع
مختنقة، مد يده المرتعشة على
جبهتى فبكيت وهزيت إلى
مخدعى وظللت أبكى وأبكى
حتى نعت من التعب، وفى
الحلم رأيته يقبلنى فى جبهتى
ويضئ باسمى بوجه أكثر
صفاء من وجهه، وكان يمشى
على قدميه كل شئ قد انتهى
وأخذ يبدى وبرنا كثيراً فى
الشوارع، كان متعباً وقال..
تركنى أبوك وحيدى، لستنى
استطيع الهرب، وبكيت فقال
لى إن له الف جناح يحيط بنا
والسماء أوسع صدرا من
الأرض وضحك.. ثم حكى لى
عن أشياء لم أفهمها وفى آخر
الطريق لمحت دموعه، وكان
أكثر تعباً.

كما شئ صار أكثر قتامة ولم
أعد أبتهج بشئ فلا درس
القرأة ولا القلم الأحمر..
والشقوق تملأ بيتنا وسطح
البيت أصابه النقع وكنا نضع

على الحذاء اتسعت، صارت
أكثر من نجمة ولم تعد تهتم
بحصة الإملاء فقد كانت كل
الدروس الأخرى لها، ويختارها
كل مدرس ليحادث باسمها
الجميع هذا غير أنها احتلت
المقعد الأول وحدها. لكن درس
القرأة الذى احتكره ظل
يؤرقها.. ساومتنى... وكان لابد
أن أقبل! الدبوب يلف «تن»

الأوانى تحت الماء المتساقط مع
رائحة الطلاء. ووجهه امى
أحبة حزينة لم يكتشفها
الابتسام، وكل شئ صامت
ليس لأجد رغبة فى أن يحادث
أحد، وأحسست بالعجز، وهو
أيضاً فقد الرغبة فى الحديث،
وكان يظل صامتماً ثم يربت
على رأسى ويأخذ يدي لنمشى
سويًا، لكن النجوم الذهبية



فى كل الطرق التى نمشيها
سـوياً.. لم تكف! ازدادت
ضرباك حدة وسطح العصا
المشروخة كان يحفر فى يدي،
وابتسامتها تعانق ملامح
تعبى وانت تضرب حتى جذ
سطح العصا الخشن يدي
فسال الدم، فاضت عيوني
المفتوحة على آخرها مبلقة
فى تعابير وجهك بشئ من
الملح..... وتعالى صوت
نحيبي..

عبثاً تحاول تقنعني
بخطئي، عن التنازل عن الحق
عن الكرامة عن مكاني الذي
أهديه لغيري لأخرس تحت
الأقدام... لا لم تفلح كل
محاولاتك فى صلحي كان
على أن أترك مكاني، إنه لها،
هى وحدها تملك نجوم
الذهب.

تنظر إلى؟.. ليس مهماً أن
تنظر لى، أمامك نجومها انظر
إليها... قمت إلى ركن الفصل
وجذبت من المقعد المكسور هذه
الحافة المديبة من الخشب
ووقفت، احمرت عيناك، لمحتها
محمرة قبل ذلك حين مات أبى
بكيته معى فى صمت، وبرتت،
كان الشرر يطاير... لم أهتم
(افتح يدك) لم أبال... خذ لها
كل شئ أنت لا تفهم... مات
أبى، ونجومه لا تصلح
لحذائي. وضربت... سقطت
ضرباك فى حده... لم
أصرخ... ولحت وجهها
بيتسم ها قد انكسرت أمامها
إلى الأبد وضربت... شئ ما
بيننا سيجعلك تكف، ربما تلك
الاعتبار التى كنت تقرؤها على
ولا أفهمها، ربما الليلات التى
شهدها تراس البيت، ربما يدك
التي عرفت طريقها إلى يدي

«ن» ويتحرك حول نفسه وأنا
أرتعش من الخوف.. لها كل
شئ وأنا أريد أن أحتضنه وأن
يلف فى عالمي، لم أعد قادرة
على الابتسام ولا على قراءة
شئ وهى تطاردني، تريد كل
شئ. وهو يامر: (اقرأ يا هند)
لا أستطيع نعم لا أستطيع. لن
أقرأ... لها وحدها الكون
يرقص فلماذا تعذبني ببؤس
القراءة؟ (اقرأ يا هند... ما
بك؟) حزيمة ألا تعلم هذا،
ومكسورة أيضاً؟ لم تعد
تصلح مريلى النظيفه ولا
شرائطي المكوية على مواجهة
الحقائق. هى ترتدى الغيم
وتخطف نجم السماء من أفاقى
لتضعه على حداثها (سمر
ممكن تقرأ أفضل منى)، انطقها
بسريرد... وحدى أجرو على
مواجهتك بما أريد، علمتني
ذلك، فلماذا تغضب الآن؟ لم

سالب وموجب

نما

هشام قاسم

هم معها يدور في حديقة المستشفى جاريا حتى إذا علت في السماء من فوق الأشجار توقف.

يدخل عنبره - ياخذ علاجه . يتناول إفطاره، ويشرب سيجارتين مع كوب الشاي ثم يبدأ في إيقاظ زملائه مرضى العنبر بشد أصابع الاقدام بشدة أو جذب الأذان، في إحدى المرات كان نومهم عميقا فمر على كل واحد يوشوشه في أنه "تم الدكتور يقول إن بصاقتك إيجابى، فقاموا فازعين" بقى إنت سلبى ونحن كلنا إيجابيون.

ثم يبدأ دوره كقائد مقام بالعنبر . يمر على المرضى يتابع علاجهم بقائمة معه تركتها له الممرضة . يذكر كلاً بما نسيه . ازماسيد أقراص "زان هـ" وأنت "أماسين" وأنت لك حقنة "الأنسولين" لاتقطر حتى أوقف الممرضة لكى تأخذها ويصعد سكن الممرضات دب .. دب.. إلى أن تصحو واحدة . "قمن وشفن شغلكن انظللن نائمتات إلى متى؟ عيان الأنسولين ومرضى البنسلين أنسيستنهم؟ أنا جهزت السررجات تعالى أنتى

المستشفى بإذن؟. مستوصف المصدر عندما أجرى لى تحليل البصاق الدورى ووجده إيجابيا ميكروب الدرن على الفور قام بتحويلى إلى المستشفى.

قلت للدكتور: المستشفى مرة ثانية . قال لى : خاللة ورابعة وعاشرة مادام أن التحليل إيجابى انتظم فى علاجك تتخلص من تلك المشكلة؟

- المشكلة أننى إذا خرجت من المستشفى للدنيا أنستنى الدنيا حالى وعلاجى وصار همى الأول أكل العيش.

هكذا تحول سيد نبيه إلى حالة لرنية مزمنة لاينفع معها العلاج سوى تحويل بصاقه من إيجابى إلى سلبى عندما يخفى منه ميكروب الدرن فتقل فرصة عدوى الآخرين. وسلبية البصاق تفتح ينابيع الحياة عند سيد - أول شيء يفعله يخلع الأغطية الثقيلة التى يرتديها ويكتفى بجلباب على اللحم حتى فى أشد أوقات الشتاء برودة .. يصحو فى الفجر مبكراً قبل أى فرد بالعنبر ويأخذ دشاً صاقعاً. إذا همت الشمس فى الظهور

موجب... موجب.. سالب... سالب... موجب. موجب. موجب. موجب. سالب...؟

موجب

إذا كانت البداية بالموجب فهذا شئ مقبول بالرغم أنها بداية مزعجة لكن الأيام كفيلة بتغييرها.

موجب

لا تخف أنت مازلت فى بداية الطريق إذا تكرر الإيجاب فهذا التكرار مؤقت مصيره إلى الزوال بإذن الله.

سالب

ها أنت أملك تحقق وصارت العينة سلبية الم نقل لك لاتزعج .
أظن أنك سعيد يا سيد نبيه؟
- لا سعيد .. علام دخولى



انزوى بعدها لا يتحدث مع زملائه ويختفي من الطبيب . امتنع عن علاجه . قال له جاره المجاور لسريه .

- ما انت غلطان يا سيد
الراجل كاد ان يموت
- بقي خلاص نسيتم
خدماتي لكم، ونسى الدكتور
ما فأت .. كثيراً ما أرحته .. ما
كبار الدكائرة كثيراً ما
يخطئون.

لكن ما ان تقع عيناه على
ضحية يمضى من أمامه
بسرعة والخجل يكاد يبيل
ملاسه.

"معقول أنا المريض كنت
ساكون قاتلاً ولأن لواء قاض
عليه المرض مثلي . جتى جاءه
المريض بعد يومين يعانقه

"صدقوني الدكتور لن يعطيك
حاجة زائدة وإذا التقى
بالطبيب بعدها مضى نحوه
مهلاً أنا مريح حضرتك ..
أراعى العيانتين بحيث لا
يحتاجون لأى شيء - أرح
نفسك في النوبتية ولا يهملك
لن ننادى عليك إلا في الشديدي
القوى ."

الشديدي القوى تسبب فيه
مرة . نصح مريضاً بقرص
"امينوفيلين" ولم تستجب
حالته نصحه بقرص آخر . ظلت
كرشة النفس كما هي فتصححه
بامبول امينوفيلين أعطاه له
فذهبوت حالته جداً .

أتى الطبيب وشاسط منه
الغضب "من قالك تنحشر فيما
لايعنيك انت حنة عيان ويس ."

ورائى . يضع يديه في جيبه
ويتقدمها في السير حتى يصل
إلى العنبر ويشير إلى المرضى
الذين يحتاجونها . لديه قائمة
أخرى بأسماء المرضى
المطلوبين لتحليل البصاق
وسرعة الترسيب يخرجها
ويطلب منهم أن يمتنعوا عن
الإفطار حتى يقوموا بالتحليل .
إذا ما جاءت الساعة التاسعة
يتقدمهم إلى العمل ومعه
الورقة التي وقع عليها الطبيب
بالأسماء المطلوبة للتحليل .
دوره لايقف عند التنظيم بل
ويمتد إلى التضييق والإرشاد
فإذا اشتكى مريض من مغص
نصحه بقرص "بلاسيد" وإذا
اشتكى من كرشة نفس وصف
له قرص "الامينوفيلين" .

"ولايهمك أهم حاجة إن قلبك كان على.

كل ما نملكه النوايا الطيبة يا سيد. لكن الواقعة جعلته يهجر مهمة الطب كيف يهدد حياة مريض وهو أعلم الناس بمدى جهاده للحفاظ عليها. عمل كإخصائي اجتماعي لزمائمه.

- لازم تاخذ اجازة كل خميس وتروح لنيتك ومراكك . الرجل عندما يضعف ينزل من عين امراته لذلك.. لازم تروح وتسد وتبين إنك مازلت سبعا.

- اسمع كلامي اقعد في المستشفى وخذ علاجك واجل حكاية الشغل لاتقع في الخطا الذي وقعت فيه قطعت العلاج من اجل الشغل . وعندما اشتغلت تعبت ولما تعبت لم اعد قادراً على العمل انسى موضوع زواجك وفكر في نفسك لكي تستطيع إكمال مشوار الزواج فيما بعد.

- قدم على طلب معونة من الإخصائية الاجتماعية مادام أبوك تاخر في إرسال الفلوس يمكن ظروفه صعبة.

- كيف تحرمك من زيارة الأولاد .. ماذا عن الدكاترة والمرضيات القاعدين معنا ليلاً نهاراً .. ابعت لأبيك يحضرهم معه.

وتم اختياره لوظيفة أخرى أمنية .. حراسة عهد المرضيات بالعنبر من بطاطين وملابيات ومخدات .. إلخ. وإذا مارفرض تلك المسئولية "أنا مالى ما ذنبى تحملىنى تلك المسئولية" أبأ مالى ما ذنبى تحملىنى تلك

المسئولية حدثته بأسلوب هادئ يحرك مشاعره "يرضيك يا سيد يكون على عجز من تانى . أنت تعرف بخصم من مرتبى كام؟ ١٥٠٠ جنيه كل شهر . ايرضيك ان أنضر بسبب الخدمات التي أوفرها لكم يارب يشفيك يا سيد". - قولى اظل سلبياً على طول.

السعادة كل السعادة إذا ما طلب منه طبيب إصلاح عطب الكهرباء الذي يتكرر يسكن الأطباء. من وسط عشرات الفيزوات بالتاليوه يلتقط العطب ويجده بمفرده يدور بالسكن يبحث عن أى أعطاب أخرى .. لمبات النيون العاطلة .. إصلاح التوصيلات الكهربائية .. باريزة لا توصل الكهرباء .. ليه أيضاً خبيرة بالسياسة .. بس على الدكتور أن يؤشر باصبعه . ومهارة يديه تمتد إلى المطبخ . شهرته وصلت إلى الطبيب سيب . النوبيتجى بيوم الخميس . جرب أكلة منه فالتهمها عن آخرها . لذلك تم الاتفاق على معاهدة بينهما . يواصل صولاته وجولاته فى المطبخ معه كل خميس مقابل أن يسمح له بإذن مفتوح إلى منتصف الليل ليقوم بفزته الأسبوعية مع ازدياد الشهرة أصبح سيد محجوزاً لدى كل عنبر فى يوم محدد فى الأسبوع كطباخ بريمو. وسيد أيضاً لديه قلب محب لكنه يعرف أن الحب لمريض الصدر له حدود . عصراً عندما

تدخل الشمس من نافذة حجرته يعكس إشارات الهيام الضوئية من على سطح الزجاج نحو حبيبته بعنبر الحرير.

وعند الليل يختفى فى حجرة مظلمة بالعنبر . يخرج زجاجة من تحت الجلياب . يبدأ فى صب نخب الانتصار على المرضى يتحول بصاقه إلى السلبى . "أهو .. أنت.. جود بحق وحقيقى يا سيد لا يوجد من هو أجده منك .. طوال ما أنت سلبى طوال ما أنت جده".

فعلاً يا سيد مادام كان تحليلك سلبياً الجدعة كلها تكون عندك .. لا تنسى اليوم الذى أخذت تدور فيه على العنابر تبحث عن أسطوانة أكسجين حتى وجدتها وصعدت بها إلى الدور الرابع لمريضتك المحبوبة عندما كانت بين الحياة والموت . ومغامرة أخرى عندما احتاج مريض إلى أمبول "بيكادرون" غير موجود بالمستشفى أخذ بعضه من "سكات" واشترأه من الخارج وعاد وأعطاه للمريض نون أن يسال عن ثمنه.

سالب.. سالب

خروج يا سيد .. تأكدنا أنك لن تنقل المرض وعلاوة على ذلك صحتك أحسن بكثير .أهم شيء تتابع علاجك بالمستوصف.



وخرج سيد وهو سعيد بالنتيجة التي وصل إليها ثلاث مرات سلبية متتالية نتيجة هائلة. لكن امرأة أخيه لا تطيق جلوسه عندهم بين أولادها إلى متى يا سيد ستظل بلا شغلة ولا مشغلة.. خرج مع أخيه يعمل في النقاشية. لم يتحمل رائحة الدهان التي أجهدت صدره. عاد للجلوس بالمنزل. لم تطلقه خرج يبحث عن عمل ولم يجد. عاد للعمل مع أخيه لم يتحمل اضطراب للجلوس بالبسيطة لم تتحمل زوجة أخيه. أخوه كلم صديقاً يعمل بورشة ميكانيكي ذهب إليه. عمل لديه أسبوعاً من الصباح حتى العاشرة مساءً. بعد انتهاء اليوم السابع بصق دمسياً. ذهب إلى المستوصف.

موجب

لا فائدة منك ألم نقل لك انتظم في العلاج ومارس عملاً خفيفاً. بذلك الطريقة لن ينفج معك العلاج. ودخل المستشفى. وفي أبعد ركن من العنبر اختار سريريه. يجمع كل بطاطين الأسرة الشاغرة ويتغطى بها (بالذات ليلاً عندما يشرب بالبرودة لارتفاع حرارته) قل أن يترك مخبأه بالسرير. أول من ينام وآخر من يصحو.

فقد شهيته لتناول الطعام بل قام بتوزيعه على زملائه. حديثه معهم في الضرورة فقط. فقد مكانته بالعنبر لم يعد مسئولاً عن شيء.. لا عن متابعة مواعيد علاج المرضى ولا زهابهم معه إلى معمل التحاليل. بل أن الآخرين أصبحوا مسئولين عنه يذكرونه بمواعيد علاجه لم يلزم نفسه بأى مسئولية سواء الحفاظ على عهدة المرضى بالعنبر أو إصلاح أعطاب سكن الأطباء.

أنا مسئول عن حاجة واحدة فقط أن أعود سليماً. هكذا يقضى يومه بالسرير. ينظر من خلال زجاج النافذة نحو العالم. يتابع الشمس التي كان يخرج ليشاركها الف والدوران، والليل الذي كان يتسحب نحوه في أمسياته القمرية ويفترش الأرض تحت الضوء الفضى مع زملائه ويختفى منه عندما يشتد ظلامه ليشرّب الخب بجحرته. يراقب حركة الداخلين والخارجين من المستشفى ويتابع الطبيب والمرضات الذين انقطعت معهم علاقة الصداقة وأصبحت رابطة مريض بطبيبه - حتى يخفوا. الحبيبة هي الآن التي تعكس الأشعة نحوه ولا يبالي. يشاهد الجليفرزيون من حين لآخر.. يستمع إلى الإذاعة.. يتحدث إلى زملائه في اختصار وتفكيره كله هناك في اليوم الذي يعود فيه التحليل سليماً.

موجب

لا تقلق تحول بصاقتك تلك المرة سياخذ وقتاً أطول يعكس المرات السابفة الميكروب أصبح أكثر مناعة. نظر من خلال النافذة وتطلع إلى السماء المظلمة وتساءل هل لا أمل... هذه المرة ففى السماء عال كالجوهر وأنا فى الأرض لن أطاولك. أم أقرب قارب القمر.

سالب

أملك تحقق حافظ عليه يا سيد وعاد سيد البطل يصحو قبل الشمس ويستحم بالماء البارد، ويخرج مع ظهورها ويدور معها فى حديقة المستشفى. وعاد سيد الجدد يخدم المرضى يذكرهم بمواعيد العلاج ومواعيد التحليل يرفع عهدة المرضى، يسهل عمل الطبيب. يصلح أعطاب سكنه. فى العصر يحب مع الإشارات المتبادلة بالأشعة المنعكسة، وفى الليل عندما يشرب الكاس يدعو الله:- لا تحرمنى من تلك النعمة سلبى يارب وإلى الأبد.

قوس قزح

قصة

خالد عبد الرؤوف

لون ما

قالت في نشوة مجهولة
وصدى ضحكاتها المتقطع
يخترق صمت الشارع إنها
تكتب القصة والشعر. وأنها
أعدت الكثير من
السيناريوهات وفي انتظار
عرضها على نجوم السينما
والتلفزيون وأنها بالأمس فقط
تناولت العشاء مع مخرج كبير
غطت شهرة نيلته على شهرة
أفلامه، أنهى بموهبتها وتنبأ
لها بمستقبل ناري. وقد اتفق
معها على قراءة أعمالها في
ورشة المواهب أي فيلته
الخاصة. ولكنها سوت بدلال
فني وديبلوماسية ناعمة. كما
أنه امتدح ساقها وباركها
وأبدى دهشته من نعومة
وطلاوة بديها وتساءل في
وقاحة: لما لا تكف شهر زاد عن
البحر وتكشف كنوزها!! قالها
بعد أن عرض عليها دورا
رئيسيا في فيلمه الجديد وهو
دور عاملة جمانيزيوم تكون
السبب في شفاء ملياردير
عقيم ويقع في غرامها
ويتزوجها ولكنه في النهاية
لا ينجب وينتحر تاركا ثروة
مائلة بين يديها. قالت بثقة:
الدور تفصيل على مقاسي..
من كده!

قلت: ومتى يبدأ التصوير

إن شاء الله؟

قالت: لازم المخرج يعمل لي
اختبار كاميرا الأول ويعددها
يقرر.....

الأصفر

وصلنا إلى مقهى الأدياء.
ولم تنقطع ثرثرتها ولا أمانيتها
ولاسوق ولهم جلسنا. كنا
مفلسين فلم نطلب شيئا.
وجلسنا كعائتها تضع ساقا
فوق الأخرى. فتبدى بريق
جسدها ولعبة شفافيتها.
كأنه عاده حركتني. احتوتها
بالبصر والبصيرة وتمددت
داخلها وتشعبت وعدت إلى
مقعدى. وحمدت الله على نعمه
التي لا تحصى. رميتها بنظرة
شكر على تلك المنحة العفوية
الى انعمتني ورفعت رأسي
وخدرتني بالغرور الذي ابتلع
مقعدى فبحثت عنه وسط
هؤلاء الصغاليك من الأدياء
والمبدعين ومرتقة الفكر الذين
التفوا حولنا. كانوا مفلسين.
دماؤهم راكدة وعيونهم وقحة.
تجادلوا في سفاسف أمور
الأدب. تناقشوا بجدية باهتة
في السياسة والجنس
والرومانسية المفقودة. أشعلنا
سجائرهم الفرط وشربنا قهوة
على النونية وثررنا جميعا
بطرق ملتوية في اتجاه واحد
وبأباحية مستحيلة. وكنت

الأحمر

كانت ترفع شعار حرية المرأة
وتردد باعتزاز مجوج أنها
خبر من استثمرت حريتها في
مشاريع إنسانية تسعدها
أحيانا وتشقيها دائما.
سؤال وجواب وجاءتني
ترندي ثياب الأثني. مشبعة
بالعطر. متعطشة تكاد تنفجر
رغبة واشتهاء وكنت مثلها.
على استحياء همست:
جئت بثقة عارضة انسابتني.
فأرق بي. وكن ربانا نبيلًا ولا
تدعنى أعتلى موجتك فأنا
أخشى عليك من نفسي واشفق
على طاقتك المبعثرة داخل
دورات المياه وفي زحام
المواصلات. شكرتني.. قبلتها
ضحكت. لامستني. بادرني
بعناق سينمائي متردد.
دغدغت حواسي الهمجية.
امتصت ثورتى. تركتني لها
كما أريدت. أذ اقنتي نظريات
العشق الحديث احتوانا باس
وقهر ومعة واضواء خافتة
من أمل بعيد. بكى علينا زمن
لم نقره كنت فيه وخبراتي قد



تلاشينا تماما، ونهضت هي كما رقدت البكر الرشيد - عرنتي واشبعنتني وعلمتني كيف يضم الفراش رجلا صعيدا بخيره وعافيته وفناة شبة وتكون العذرية ثالثتهم. قبل خروجها ابشمت ساخرة: هذا هو الدرس الاول والاخير يا....

الأزرق

ادمنت رائحة جسدها، وشطحات عقلها المتنامي، ولم أعرف لما أحابت: لأنى أتميز وأختلف عن الآخرين، وأعرق جيدا معطيات الرجل ومتى تصبح براهين ثابتة، والرجل لا يريد من المرأة سوى الرغبة الأبدية وإن كان بعضهم يطوئها بالوان متباينة، وجميعهم يتقاتلون ويتساقطون ليسيطروا في هويتهم الضائعة اللقب (فحل). وأنا لا أضن به على رجل وإن كان غنيا!! فقل لي بالله عليك اليس هذا عملا إنسانيا مقدسا!! قلت: بل هو أعظم وأنبل عطاء تمنحه عاهرة للمعذبين في الأرض من الرجال. وربما يشفع لك ذلك يوم الحساب وتكونين من أهل الجنة... من يدري فالراحمون يرحمهم الرحمن.

الأخضر

في تنقلاتنا، اعتدنا الجلوس في المقعد الأخير للمبنى باص. العادة الوحيدة الى مارسناها بلا مقدمات. فكثيرا ماضاقت بنا السيل وعزت علينا الامكنة المستورة. اسعدنى تفهمها ونضحها

وشاركتها الوقاحة السلسة. جراتها وفجورها غمرانى بالثقة والامبالاة. فكان لأبستهونا ممارسة الحب العملى إلا فى زحام المواصلات ووسط التكتلات البشرية العائسة فى قلب العاصمة. وعلى مراءى من العيون المتطفلة القى تحملق وتتخفز وتتجسس وتهذى بعبارات مهوشة لتثور صامخة فيلقها الخجل وتتباعد. كنا نضحك مرردين: تلك هي الفسادة الكبرى من مشروع تنظيم النسل!!، جيهان الحبيبية لاتتركنى إلا فى حالة الرضا... ومع اول خيط الشرود لمعة الشبع، تتهمني بالانانية يوما وتسبغ على نفسها صفات التحمل وصبر الواصلين.

سالتها: كيف تحمل المرأة الرجل بثقله وإفرازاته ولهاثة المتشنج وسخافات رغباته؟ غمرت بعينيها باسمه: إنه سر نسوانى.....! فقط عليك أن تعرف أن الرجل لحظتها يستحيل إلى ريشة متمردة، وبقيّة ما ذكرت عن المتاعب فهي المعطيات البشرية المخدرة قبل غيبوبة الاحتراق. وسكنت شاردة بعدما سحبت يدها المبللة بارتماش من بين حنايا جسدى المعصور لتستجمع خروفا نائرة على شفيتها: لم اعد اطلق صبرا.....

الأبيض

حل علينا شهر رمضان. قررنا الصيام التام فى محاولة لبعث الإرادة والتطهر. قالت: لن نلحقى نهارا وارادت ثوبا طويلا وإيشارب ملون يستتر شعرها إلا قليلا. وواظبت على

الصلوات الخمس ولازم حقبة يدها مصحف صغير كما رأيت. قلت: إنها الفرصة المتاحة للمغفرة والاعتصال ولن أتركها. قالت وهي تلامس براعم لحيتي وعطر انقاسها يغمرنى. يرجفنى نشوة تخترق سكينتى. يبد لحظة توبيتى: أنت بالذات. مستحيل...!!!

تلك المرأة حلت معادلتى الانسية ووقفت على المطلوب ولديها الأدلة والبراهين. كانت محترفة- هادئة فى أهة عفوية. وهبتها الطبيعة بصيرة لانتخىء وخبرة فطرية بفنون الفراش. قالت: أنت لن تنسئنى أبدا!! وسيكون طيفى شريك مخدعك بعدى. هذا إن قدر لك الزواج!! لذا لزم التنويه أيها المخد ليل نهار. الثالث دوما.

ذابت وانفطرت عقدها. انكشمت أنا وخمدت نيران كانت مثار دهشتها لحظتها عرفت أن نصائح الذكرى لاتلقى فى الأنهار المتدفقة وأن هناك من استولى على منابعى من عكر صفوها وهناك من. وهناك كثيرون فلمست وحدى الريان الماهر.

قالت: إن أى امرأة يمكنها أن تدبرك على البعد. لكنها ستعجز عن الوصول بك إلى مرقا دافئ.

قلت: رائحة رجل.

قالت: طرق بابنا أمس وهو قريب للعائلة وميسور جدا ولم يقرب النساء قط.

قلت: أمت تتزوجين برجل بكر!!

قالت: ولما لا.. فذاك هو العدل والقدر فانا أيضا بكر ولم يمسنى رجل من قبل!!

سلا ما، يا وطن

قصيدة

أحمد محمود حميدة

صحوة.. ابتعدوا فوق
الأسرة المبقعة بالدم والبول
والبصاق.. انكمشوا في
الزوايا.. تقررص البعض..
تلت أعضاؤهم بين سيقان
النحول.. مشعرة..
ومسودة.. حديق البعض
بإمعان فائق نحو رجل كان
يحمل ببوسا، يحفر به في
جدار العنبر.. مدمج.. يحفر
بحواسه وقلبه.. تتشنج
رؤوسهم.. تتحرك.. تحته على
الأسراع وإنهاء
الثقب.. يومئ إليهم برأس
الخير المحنك.. مدرك بوطن
الأمور.. فلا يريد إزعاجاً..
وبعض آخر، أثبت النظر.
أرهف السمع بإهتمام قاس
، على أحد النزلاء..
كان يغدو بخطوة واثق
بين الممر.. ويجي.. يطالع
جريدة وهمية.. يقرأ منها
عليهم أخبار الدنيا بصوت
عال..

هنا القاهرة.. وإن
الجيش المنهزم في
فلسطين.. لم يكن إلا..
هنا القاهرة.. الملك هو الذي
..
وصمت برهة كمن يتذكر
المنسى من الأخبار..

المحتل المبسوطة فوق
الرؤوس..
- يسقط الملك.. عاشت
مصر حرة..
قوم يا مصري.. بلادي،
بلادي... وهروات تموج بين
الأبدان .. أحذية تدوس..
رصاص ينادق رجال
الجهامة.. يصولون..
يخلقون ما تبقى من رجال
يمور بصورهم تاجع
عشق الوطن..
- يسقط الملك.. مصر..
بلادي...
نارى النيرة صوت كمال..
- عاشت مصر..
قاوم قبضات الغضب
المتوقد في رجال الجهامة:
..... أن.....
- يسقط... يسقط
الملك.....
... هروات.. وأحذية..
تاوه.. يساقط..
- مصر...

أفاق.. جسداً مطروحاً
فوق أرض عنبر كبير..
تحقق فيه عشرات العيون..
عيون رفاق العنبر أسبانة..
مدهوشة.. تنتظر.. تنتظر

أن.. تاوه... الأحذية فوق
الجسد تضرب بحقد
نغيض وعنف..
تاوه بانين متقطع..
كان الصمت الحذر يلف
الميدان.. يلف،
يضغط الرؤوس.. يباعد
بين قلوب البشر
الذين تفرقوا فوق
الأرصعة البعيدة،
يشاهدون الجسد فوق
الأسفلت الساخن..
يضربون ويأن..
لم يغض لهيب الشمس
من النظر..
يتوجهون مع غرس
الأحذية في البدن
العجوز إلى جواره
جواله المنثورة أوراقه
وبقايا طعامه البسيط في
يوم خنانق، مخنوق،
بلانسمة هوا..

محمولاً كان فوق المناكب..
يتوسط جموع البشر، عمال
وطليحة.. رجال الشوارع
والباعة..
يماللون الميدان الفسيح..
يهتفون بأصوات هدها
الجوع والحماس وكف

هز الدماغ وأستدار.. خرج
بعده.. حرك كمال رأسه
المذهش.. هنا يفرضون
رؤوسهم* والدهشة والتعب..

تطلع إلى الخارج عبر
قضبان النافذة. ولى ظهر
الحن. إلى أولئك المساكين.
لمح وجهه المجهد في زجاج
النافذة المكسور.. أخرج
مشطاً ومشط شعره الأسود
المخبّر.. نظر إلى الأسوار
الخارجية التي تحيط
المبنى.. خشي تغلغل أفعال
المساكين في رأسه.. كانت
السماء صافية هناك.. باغت
رأسه الشارد صوت أحد
الزلاء يقول..

- أريد الصيغة..
- أية صيغة؟
- التي تصبغ بها شعرك..
أريدها..
للرجل شعر أبيض ناصع
ومنكوش..

- شعري هكذا أسود..
- ولماذا شعري أنا
أبيض؟

- لأنك كبير في السن..
- كذب.. لقد أخذوا هنا
شعري الأسود، ومنحوني
شعر أبيض..

- أفندم...؟
- كيف أعيد لون شعري
الأول؟.. كيف؟

- أنفكي على قضبان
النافذة.. تهزه.. قال شبيه
باك.. متوعداً..

- ذات يوم.. لا بد.. تكسر
الحديد.. ونحصر الصيغة..
الليل يتعمق.. القمر

بأعلى بلا رفسيق.. يراوغ
النظر.. يرصده كمال.. هو
ينزل رويداً.. رويداً يقعد
فوق السور المواجه قليلاً..
ثم يتوارى وراء السور..
يذهب.. في النهار، تقلص
الشمس وراء المبنى.. تدل..
ثم تصعد السطح.. تلهو
بأعلى.. وتدور.. وتنزل..
تقعد هي الأخرى فوق
السور.. تخترق.. تبدو
كالكرة الحمراء.. قليلاً،
وتسقط خلفه..

جاء سارق الأخبار من
أفواه رجال التمريض
ومكاتب الإدارة، يركض
يلهث.. توقف بوسط العنبر
يقول..

(هنا القاهرة.. أن الحدث
الأكبر.. يجب أن يكون
كبيراً.. وأن.. أن الانقلاب
الواقع الآن.. على.. الملك..
وأعووان المدير.. المدير
القصير.. وأن.. أن هذه
الثورة.. وهذا القصير يأكل
طعامنا وأن..)

أسكنه النسيان، محاولة
التذكر.. نظر.. ثم ركض..
ألقى الوقوف.. أنكمش
القصير.. توقف حفاة
الجدار.. نظر، وعبس
وعاود النخر..

التفت كمال باهتمام
شديد.. أختلج الخبر المذهل
بالرأس.. ابتهج القلب
وتساقص.. ثورة..
ثورة...؟ أزعج البدن الفرح..
صرخ.. ثورة.. ثورة.. اغتاظ

ذو الشعر الأبيض غير
مدرك.. والقارئ يجيء عدواً..
يفرغ أخباره المسروقة قبل
النسيان..

(هنا القاهرة.. وأن
السرية.. الآن.. مع..
محاصرة)

فزغ شاب طويل نصف
عار.. قال:

- حاصروا السرية؟
سوف نموت المدافع.. تحفز
مذعور آخر وقال:

- أعدوا السكاكين..
القباقب..

تصلب جسد الحفاة
وشهر دبوسه.. وكما يقول
لذي الشعر الأبيض بثقة
وبيقين:

- خلاص.. سوف نخرج..
أكيد..

- أكيد...؟ من الفجوة...؟
- أنا أحد الذين طالخوا
برفع الملك... سقوط الملك..

- أعترض الشاب الطويل
العاري، قال بصوت مفتعل
الوقار:

- لا تصدق أقوال
المجانين.. الذين هناك، في
الخارج مجانين..

جلس ذو الشعر مهموم
الرأس، قال وهو شارد:

- نعم.. الخ...
الخروج لإحضار الصيغة..

وكان القارئ يتلو في
صمت.. والحفاة يصفر
بجدية.. والمتنظرون إتساع

الثقب ينظرون بقلق.. وكما
عند النافذة.. يراقب توالي
الليل والنهار..

حمل كمال أوراقي.. أرتوى
في ركن قصي بالفناء
الخارجي.. كتب إلى المدير
الموثر التماساً يناشده
سرعة الخروج فقد مر عليه
وقت طويل هنا، ويجب أن
يخرج.. وأن يستكمل
دراسته.. وأن عهد العبودية
قد ولى.. وأن للاخوة
المواطنين أن ينالوا ما
يستحقون من عزة وكرامة..
وأن..

و أرسل التماس مع أحد
المرضى الذين استخدموه
كثيراً ليقوم ببعض مهامهم
في النظافة.. حين بلغ
الالتماس إلى المدير المؤثر،
ضجر واستغرب للورق
الابيض المرسل إليه.. أيقن
بأن المرسل ما يزال مريضاً،
غير أنه يسخر من الإدارة
المؤثرة..

ضحك الخسبث في
المرضى.. قال النزلاء:

- هل القلم كان مملؤاً؟
- هل كتبت على ورق

فعلى؟
- هل رأيت الشمس؟

قال ذو الشعر الأبيض
بهمس رقيق:

- الكتابة بالصبغة أفضل
.. صدقني..

ولاهم ظهر التبحرهم
والغضب.. متأكداً من أنه
كتب الالتماس وأرسله إلى
المدير.. نظر إلى السور،
الظلام المتكدس هناك..
منتظراً رد المدير أكيد سوف
ينظر إليه برافة وإعجاب ..

الوطن يتغير .. العقلاء هم
أعمدة الوطن.. لكن ذلك
سوف يستغرق وقتاً..
والحقار يشحذ ربوسه
ويواصل الحفر..

اصوات تقرقع وراء
السور.. صخب يعلو.. غناء
لرجال الجنوب، يحفرون
الأرض.. غمر قلبه الفرح..
هذا هو وقت البناء.. و..
شده رجلين من قفاه،
بوغت.. دعر.. ماج.. دفعاه
نحو غرفة الكشف.. صرخ..
قاوم.. أوثقه ممرض غليظ.
- المدير أمر بعلاجك
العلاج الحلو.. يا حلو..

أنخرست في جلد الفخذ
أبرة تشبه المسمار.. خمد..
صمد.. حملته الممرض
الغليظ بين محاولة التيقظ
ومقاومة الضمور.. قذفه
فوق فراشه بين نزلاء
تخشبوا رعباً وإذلالاً.. في
حين أقبل القارئ مهزولاً،
يبث أخباره المسروقة..

(هنا القاهرة.. أن حرية
الكلمة.. هذا القاهرة.. لا، لا
استعمار ولا.. امرأتى بخت
الكلاب.. نعلن تامين قناة..
الحرب في نورسعيد.. وأن
الحرية.. الحرية.. جمال عبد
الناصر..)

قسرا، تغزو المعاني رأس
كمال، في لحظة الصحو
والخمود.. حرب.. تعديل..
ناصر.. فرحة تمازج الدماغ
المهزوز، تسرى بالدم
الحقون.. تستقر بمكان
الجسد.. ارتعد.. بقسوة..

انتفض.. وسكن.. والحقار
يحفر.. والناظرون بامل
أنفتاح الثقب ينظرون..
والقارئ يذهب.. يسرق
الأقوال ويعود.. يتلو آخر
الأخبار، تلك التي لم
يستوعب رأس كمال الغافي
أكثرها..

اشجار فناء المستشفى
رجال مجدبون، وقوفا
متفرقون.. في الشمس
كانوا، أو في الظل..
يتحركون بالية.. أوقاعدون
في صمت يراقبون الأرض
الجبية، لعل الأرض تخرج
زرعاً ينتظرون .. جوعى..

تأبط كمال أوراقي.. قعد
في الركن القصي.. فكر،
وكتب.. التماس الآن يعضد
به الالتماس الأول الذي
سوف يأتي رده قريباً..
لا بد.. هذا الالتماس الجديد
سيودعه بيده في صندوق
الشكاوى المثبت على مبنى
الإدارة.. حيث يراه المدير،
ويأخذه بيده.. إلى المدير
الموقر.. ومنه إلى الوزير
المبجل.. قضيت في هذا
المكان الغريب زمناً ليس
بالقصير.. ولا يليق برجل
وطنى شارك في صنع
الثورة أن ينسى.. وأن..
أودع الرسالة صندوق
الشكاوى يحذر شديد
وسرية.. ودفع بدنه المنهك
إلى العنبر مسرور البال..
عندما خلق ذقنه، وجد
بالمأكنة بعض شعيرات
بيض لم يبال كثيراً.. دأب



بعض النزلاء.. حققوا فيه
دهشة..

- أين ذهب شاربك؟
- أكان لي شارب؟
- أكيد أكله الفار..
- وعينك دخلت

يا هـ .. ياساقر..
نظر إلى ذى الشعر
الابيض وضحك . ونظر إلى
الحفار بجدية ووانهمك
يعمل بين نظاره المبلمون
ألمهمكون..

قال ذو الشعر الأبيض المنجول..

- هل أرسلت لأهلك

ليرسلوا لنا الصيغة؟

نظر کمال إلى خارج

المافذة.

- لم يعد أحد يزورني..

• - يمكن ماتوا جميعا مثل

أهلى

٢٠ - أكسيد انتقله من

المساكن القديمة إلى المساكن الجديدة.. ربما يأتي أحدهم ذات يوم ويزورني. وسأقول له عن الصيغة:

هناك قيما وراء السور،
تبنى الأعمدة الخرسانية
والسقوف.. غمر الفرح قلب
كمال.. ساكنو الكواخ
والعراء يقطنون البيوت..
أبناء الوطن
والثورة.. أجتذبتهم قوة
غاشية.. ممرضان قويان..
تبتعث الجسد المقاوم.. حملاه
عنوة بين تصلب العظام في
أبدان البوقوف
ورجافاً.. وضع في غرفة
الكشف.. أوثقوه.. قال
الممرض الثالث:- اتخاطب
الوزير رأساً يا ابن الصرمة؟
غرسوا سنن الإبرة
المسمارية في الفخذ
أنحس.. صرخ.. أنهالت

أَكْف تشبیه المطارق توهن
الجسد.. تخانل.. القوة
فوق السریر، فار اجرب
مسلوخ.. بعالج الأنهك
تحريك البدن الموشك على
الخمور.. ركض سارق
الأخبار أتيا يقول.. (هنا
لااهرة.. أن العمدة الفلاح..
س سارق أمی.. الكلب
المسعود.. أخذ أرضی..
وأرض الإصلاح.. وان...)
واقعی فوق الأرض.
مغضن الوجه شبیه
باك.. نظره الحفار بحدیته
المالوفة.. كانه بطمننه بان
الخروج قد أصبح وشيكا
فلا یحزن.. تاه رأس كمال
وهمد.. حين تیقف.. لم یدر
كم من الأيام قد مرت علیه
هامداً لكن وحد الرؤوس
النزلاء منكسة فی صمت
حزین.. كان الحفار مستود
الظھر علی الحدار.. أسفل



الثقب.. ساكن الحركة
وبيده دبوسه الصدى.. أخذ
أحدهم الدبوس بجسدية
وصمت بالغب، مصراً،
وبوجه متجمد الملامح، على
مواصلة مايداه الحفار
المسكين..

حملوه إلى المقبرة المعدة
للموتى بالفناء الواقع خلف
المنى.. فقال ذو الشعر
الأبيض والرجال يهيلون
التراب فوق الجثة:

- هو الآخر كان يريد
صبيغ شعره.. لا تقل لأحد ..
ها..

.. جلس كمال فوق سريره
المصرق.. نظر إلى الحفار
الجديد الذى أدمج بجسدية
مفرطة فى حفر الثقب ضحك
أحد الشبان وقال بصوت
منغم:

- وراء الجدار الساخنة
وبعد الساحة جدار..
أنتبهك راس الحفار..
غضب وهز رأس الحكمة
كمن يترك سخرية الساخر
الحقود.. لكنه سوف يثقب
عينه حين يمر من ويثقب
الجدار الآخر..
* * *

ترتفع البنايات وراء
السور.. نوافذ بزجاج لامع..
مكاتب شركات.. سكان
جدد.. ابتهج كمال.. رفاق
المظاهرات يقطنون
البيوت.. تلاميذ الصحافة
القدامى أقاموا دور
الصحف.. سوف يكتبون
عنى.. حكايتى.. سأجد لى
بيتاً جديداً.. و .. عمل..

أكبد.. حين يتعرفون على
مكائى سوف يأتون..

(ارتفع صوت سارق
الأخبار..
أخوانى.. أخوانى.. أن
أبطالنا فى اليمن.. هم
الذين.. وأن الوقوف بجانب
الأخوة العرب .. لهو.. لهو
من)

صمت مفكراً.. وتساءل:
- أ يوجد بلد بهذا الاسم؟
قال الشاب العائى:

- اليمن؟.. نعم.. اعتقد
...اعتقد أنه يقع على شمال
الصعيد.. أه الصعيد
الجوانى..

- اليمن؟ يمكن.. لكن
العمدة..

راود كمال شعور سعيد..
أصبح لنا جيشاً قوياً
يشترك فى تحرير
الشعوب..؟

قال ذو الشعر الأبيض:
- الوطن .. الوطن.. كل
شئ صار مضبوطاً.. الآن..
هيا..

أرسل الآن وأطلسب
الصيغة..
* * *

كثيراً مايتوارى القمر
وراء البيوت.. يضيع هناك
وتقعد الشمس فوق
السطوح بلا حمرة وتسقط
.. هناك.. فى زاوية الظل
المرمى على الفناء قعد
كمال.. تأبط جواله الصغير
الذى يحوى أوقاه وبعض
طعام قديم.. فكر .. لمح وراء
المنى الكئيب، مداخنة نائية.
عالية، تخرج الدخنة تتكاثف

وتصعد .. تحمل البشارة..
البلد قد تغير بحق..
المصانع تشق بطن الجبل..
تجذب كل البشر..
المحتاجين.. عليك أن تكتب
التماساً جديداً .. يوجه لعبد
الناصر نفسه.. عندما
أشرقت بوجهك الكريم
اندحر القهر.. لذلك كتبت
إليك.. أشكر أحزاني.. طول
بقائى.. أنزف العمر بين
أسوار تصنع الجنون.. هنا
يا سيادة الرئيس بعدون
الأميين ليصبحوا فئراناً
جربة يلقونها بعد ذلك فى
البلاد.. يلوثون أمشاط
البشر الأسوياء.. و.. توكا ذو
الشعر الأبيض على عصا
مكتسة.. يدنو مجهداً:

- كتبت لهم عن صيغة
الشعر.. ها..؟ قلت؟

أغلق كمال المظروف.. فكر
فى القاءه من فوق السور..
عل أحسد المارة ياخذ
ويوصله..

- كتبت لمصنع الصيغة..؟
ربط الرسالة بقطعة طوب
ورماها من فوق السور.. قال:

- يمكننى الآن أن انتظر
الرد..

سوف يرسلون
الصيغة..؟
- بالتأكيد..

توكا أحدهما على الآخر..
قال ذو الشعر..

- نحن لن نفترق أبداً..
ها..

باريحية استلقى فوق
فراشه.. وأتجه كمال نحو

النافذة..
* * *

جر سارق الأخبار اقدامه..
مجهذ القلب، وصوته يقول
.. (هنا القاه... القاهرة...
كج. كج.. ايها الاخوة.. لا.. لا
إسرائيل.. أنا تعبان.. أن
الرجال الذين.. أن العريش..)
وأنكفى فوق الأرض
ينتخب بلا دموع.. نهض..
بيطه.. (ايها الاخوة..) سعل
وجر اقدامه وخرج.. تكاثرت
البيوت وراء السور.. سكن
القمر في البيوت.. الشمس
تدور.. تراوغ الليل.. تدور..
يتراقص القلب في صدر
كمال..
* * *

.. وفد إلى العنبر بعض
الجنود.. أربية مصفرة
اللون وقذرة شباب الذعر
والتحديق قد جاءوا.. بارزوا
الصدور.. حفاة.. يمشون
بخطو رتيب، منتظم.. يؤدي
أحدهم التحية العسكرية
بنشاط بالغ وقد التوى منه
العنق والرأس إلى اليسار
دون كلل.. يحيى القائد في
العرض الكبير.. وآخر حمل
مكنسة قديمة كتفا
سلاح.. جابوا العنبر
بتوجس خفي.. داروا حول
النزلاء القدامى المتطلعين
في صمت وبلاهة.. ثم
أشاروا للجنود إن يلزموا
الهدوء، ففي المكان راهب
يحمل في صمت، ويصفر..
لم يبال الجنود.. مهامهم
المكلفون بها أخطر ما
يتصورون ويصنع الحفار..

بوغتوا بصوت أزيز خفي،
أز في رؤسهم وحدهم..
ارتعدوا وماجوا... تشتتوا
في هلع، وتواردوا وراء
الأسرة: رقد آخرون بذعر
ممسكين برؤوسهم في
انتكاسة...
* * *

أصبغت نوافذ البيوت
باللون الأزرق.. توقفت عن
العلو.. كفت المداخن عن بث
الدخان.. ثلاثي القمر..
وزحفت سحب مسودة فوق
وجه الشمس.. تأكد كمال
بأن حزناً كبيراً يلف قلب
الوطن.. أكتئب..
قال أبيض الشعر، خائر
البدن:

- أرايت.. لقد أخذوا
نصف شعرك الأسود،
ومنحوك نصفاً أبيض
مثلني.. الصبغة لم تات ..
وبعد ؟..
- أريد لشعري صبغة
مثلك.. آه.. وبعد؟..
باغتوه.. تبعثر.. حملوه
عنوة.. طرحوه غرفة
الكشف.. تتناوب الأكف
والإقدام.. تنهال بقهر..
قسوة..

- عبد الناصر.. يابن
الصرمة..
تكوم البدن فوق الأرض..
غرسوا السن المسماري في
أعلى الفخذ.. وحملوه..
قذفوه فوق فراشه.. توكا
القارئ على وهن عظامه
التخرة..
كان يجي محزون الوجه
المتغصن:

(هنا القاهرة.. القاهرة..)
أن.. حرية الكلمة... تكون
أو.. لا.. تكون.. آه.. يا جمال
ياحبيب الشعب) آخر ما
بلغ أذن كمال الداخل نوا
في مرحلة الغيبوبة.. هذا
الخبر المروع..
عبد الناصر.. مات..
* * *

تقوقع فوق فراشه.. نظر
بغيش العيون إلى الحفار
المندمج وقد بلغت حفرة
قدر الأصبع..
مس القلب أمل واه..
تساند على ذى الشعر..
وخرجا.. خلعت البيوت
السواد.. قصفت وراء
الجبنى المداخن.. بدت، في
نفس المكان، أبراج عالية..
بنوافذها والشرفات لافتات
كبيرة.. شركات استيراد
وتصدير.. استثميرات
أجنبية بنوك.. وخلف
البيوت القديمة، وراء
السور، ارتفعت أبراج
أخرى.. تجلت لافتاتها لكل
العيون.. أطباء.. أساتذة..
خبراء.. محامون.. مكاتب
خدمة.. أسواق حرة،
وتجارة.. كل شيء يبدو
رائعاً..

- أقعد الآن واكتب عن
الصبغة.. لابد أن نخرج
بالشعر الأسود..
قال كمال تشوان الروح..
- نعم.. يجب أن نخرج
بشعرنا الأسود..
* * *

أصطف الجنود واقفين..
منكسي الرؤوس أمام جثة

سارق الأخبار.. حملته النزلاء
فوق المناكب..
ساروا به نحو المقبرة..
قال أحد الرجال..
- لن نسمع بعد أخبار
البامية والكوسة..
قال جندي آخر..
- أنزلنا.. باى.. باى..
- فعلا.. أنزلنا باى..
باى..
* * *

الغم مغارة مقفرة، صدى
الحواف.. الأصدقاء القدامى
.. الحفر فى الجدار مستمر..
الأعين تغور.. الجنود
يخبأون الأبدان.. الشعر
ليبقى.. قضبان الناقذة
تضخمت.. يد الحفار ثقافات
.. ربما يجئ قارئ آخر
بأخبار أخرى..
صعب صوت ذو الشعر
الإبليس المنحول.. يقول:
- لم يفكر أحد فى إرسال
الصبيغة..
تتكاثر الأبراج.. تعلقو
السطوح نوادى لهو وسمر..
صخب وغناء يأتى عبر
سكون الليل الطويل.. ضحك
ماجن مخمور..
* * *

تغيب بعض الوجوه..
تلاشت.. وفقد إلى المكان
آخرون.. ملتحجون.. بدوا
عقلاء لحد الدهشة..
كمال مع البعض عن أحوال
البلد والناس.. وكانوا
ينزعون شعر الذقون
بغضب.. سال عن دور
الصحف.. أسعار الأطعمة..
أوضاع البوليس.. أنههشوا

فى صمت مرعب وتبادل
النظر الحذر.. وأنفقوا على
مزاولة الصمت والتجمع فى
مكان بعيد ومنعزل من
العنبر.. قال واحد منهم..
- هذا الرجل مدسوس
علينا.. يراقبنا..
وراقبوا عملية الحفر من
بعيد.. ظلوا منعزلين
يراقبون ويردون أقوالا غير
مفهومة..
* * *

فى الفجر، تناهى لراس
كمال صوت خافت لمذيع
صغير.. مخبوء كان فى
جيب أحد المنعزلين.. (وأن
معاهدة كامب ديفيد، هى
الخطوة الأولى لتحرير
أرض سيناء، ولبيلاً قاطعا
على انتصاراتنا فى حرب
أكتوبر..) وأمتد يد النزىل
وخفت صوت المذيع..
* * *

- أسال هؤلاء المجانين
الجند عن مصير الصبيغة..
حمد كمال ربه على البقية
الباقية من عقله.. لا جدوى
بعد من تكرار المراسلة..
كؤم الرسائل والشكاوى.
الالتماسات فى جوال
صغير.. راقب بأمل واه
حفار الجدار العجوز.. كان
النزلاء المنعزلون
يتصاحبون عند كل صباح..
تعلق الأصوات كلما أختفقوا
.. عقلاء هم ويجب أن
يخرجوا، فقد وضعوا هنا
قسرا، وبامبر البوليس،
ويدون كشف طبي..
والمرضون الجند،

يسخرون الجنود، طائعو
الأوامر، أن يحملوا كل ثائر
، منفعل، إلى غرفة الكشف
حيث يحقن، ويعود مقتول
الصوت.. خامد البدن..
يثورون أكثر.. يتوالى حمل
الناثرين.. حتى إذا تم حقن
الجميع، ناموا مغمودين..
وازدادوا عزلة..
* * *

نام حامل المذيع وترك
مذيعه الصغير مفتوحا..
يبث آخر الأنباء.. (أن
أغتيل الرئيس فى عرضه،
يوم عيده.. هو من أبشع
الجرائم فى حق الشعب و).
لا يدري كمال لفرحته
المخوءة سببا..
لماذا اغتيل صانع
الأبراج..؟ هل كان
مكروها..؟
أهى فرحة شعوره
بالحرية، وإرادة المواطنين
الصره..؟ قال أحد الجنود
وقد نخر السوس عصاته..
- جاعنا نزلاء جدد.. سوف
نضحك كثيرا.. نظر إليه
الحفار بنق فسكت
الجندي مأخوذا..
* * *

كشف المدير على بعض
المرضى القدامى..
وامرئيفيهم إلى الخارج..
حمل كمال جواله
المنبج.. سمع صوت
العجوز، كومة العظام
المنهكة والشعر المنحول:
- أصبغ شعرك، وهات لى
معك صبيغة.. ها.. أنا منتظر..
* * *



* * *

شوارع المدينة تبهر
النظر..
أبراج - ونيون، وأرض
تلعب، وأشكال من البشر..
سائرون..
نسوة بملابس غريبة،
مزئوفة فيها الأبدان،
قصيرة، تكشف عن لون
اللحم الناصع.. ورجال
مزمكشون..
يتسكفون فوق الأرصفة..
بنص الوجوه، يشعرون
مرسلة.. كان الأجانب قد
وفدوا إلى القاهرة..
حوأيت الزمان القديم
صارت بوتيكات ومتاجر و
تبيع الفول في العلب
والخبز في النايلون..
أما زال الأجانب في
المدينة. ١٩..
يركض .. يتفحص
الوجوه.. يجهد الذاكرة
المنهكة.. يستعيد شكل حبه

القديم.. بيته العتيق..
الازقة.. الباعة العجائز
المتجولين..
تغير البشر.. تحول الحي
إلى بهائم من رخام.. أبراج
تتناطح الجو المختنق،
وتعلو..
حين أصاب الرأس النوار.
تراخي البدن.. أنزل الجوال
الفلابستكي المنبجج.. قعد
فلسوق الرصيف.. الذين
مكتوب.. لا يتذكر كل شيء.. لا
أحد هنا يعرفك ولا أنت
تعرف أحدا.. ترى، أين
أخوتك وذوك وأبناء وطنك
القائت؟ ربما ماتوا واحداً
بعد واحد..
أقترب منه رجل ضخم
مطبوع صدره بشارة أمن
خاصية زمجر.. قال بصوت
خشن ومزعج:
- ماذا تنتظر هنا..
نطق..؟

لم يلتفت كمال.. كسر
الرجل الزمجرة.. قال كمال
بقنقة..
- بيتي كان هنا.. انا
متأكد..
- وأين ذهب بيتك أيها
المتأكد.. هل سرق منك؟
- يبدو أن البيت قد سرق
بالفعل.. والأرض أيضاً.. ركل
الرجل الجوال بحقن..
- تخرج.. برزت منه أوراقي..
- انتفض كمال.. هروا وانتفض
على الجوال بغضب
مكظوم.. ضجر الرجل وقال:
- يبدو أنك مذبول..
- أمشي من هنا..
- صدقني.. بيتي كان
هنا..
- أنا أخدم هنا منذ شهر..
ولا أبرج هنا من زمان.. وكل
السكان الذين بها أثرياء..
... (اسمع...

شال حواله.. نام فوق



مكوكاً كان بين دور
الصحف ورجال القلم
القائمين في القرى والنجوع
والمدن البعيدة.. يحمل
جرائد أحزاب الجوع
السائد المجانية، ويعود
بقصاص خواء البطون
والأشعار.. عمل حديد
يعزى النفس والانتظار..
يلهب الرؤوس المشحونة
بغد سعيد، وأن يطالبوا
بحق كل مواطن في مزاولة
الحياة بشرف.. الحصول
على مسكن معقول وعمل
لائق..

جر ثقل البدن.. حاملاً
الجوال.. خاض جموع

حديقة.. مثلك.. هل أنت راض
بهذا؟
- نعم...؟
- هل أنت راض، مبسوط
هكذا؟
- أسمع أيها العجوز.. لا
توجع دماغى.. أذهب
ويعني..*

كتب لكل الجرائد
التماسات.. شكاوى.. أين
بيتى العتيق... وانتظر..
دق أبواب الصحف.. خاض
صفوف المحررين.. وانتظر..
تجول بجواله السمين بين
أبدان الطامعين في مقابلة
السيادة الأكابر..
وانتظر.. وشعره الليفى
يتساقط..

مقعد حديقة.. لكزه أصبح
غليظ لرجل فقط.. ارتعد
كمال..
- من أمرك بالدخول؟
- أمرنى..؟
- أيها المعتوه، هذه
حديقة وليست مقبلاً
للزبالة..
- وهل ترانى زبالاً..؟
- وهذا الجوال المزيت،
ليس مملؤاً بالزبالة؟
- هذه أوراق.. أوراق
مكتوبة.. (تعرف القراءة؟
- عملى الحراسة وليس
القراءة.. هذه زبالة.. شكك
زبال.. تهكم كمال وقال..
- نعم .. لابد وأن يكون
تحت كل برج حارس
مثلك.. وجانب كل مقعد



البشر بميدان التحرير ..
نادى عليه رجلاً. أن توقف
نظر خلفه، امتنع
ومشى..

أعاد النداء .. استنكر
ونظر. وتابع المشى الوئيد..
والجوال مضغوط بالذراع
المرفوعة فوق جانب العنق..
والشمس لهب.. أعاد أحد
الرجلين النداء أمراً.. لم
يبال وتابع المشى ضجر
الخطو.. الناس فكدوا
الجدي والبعصر، انهما
يستخران منك.. شكلك
المزري.. بصق ومد الخطو
قليلًا.. كان شكله قد أصبح
مألوفاً لبعض أهل الميدان..
الجوال. والطاقية. والشعر
الأبيض المنحول، والمنثور
حول حواف الطاقية.. مد
الرجلان من خطواتهما.. مد
هو.. انتبه بعض البشر..
تباعدوا في هلع.. أنتشر
همس غريب.. بدأوا
يصنعون دائرة من الأبدان
المتكاثرة حدودها الأرضية
البعيدة.. فوق الأسفلت كان
مذعوراً، ويعالج الذعر
بالمد..

أشهر أحدهما مسدداً
وتاهب للضرب.. قف..
أهزئت جموع البشر..
توقف واستدار بجواله..
ارتجف.. هناك خطاً لم
يدركه بعد.. بدأ في أزال
الجوال بحذر وبطء التعب
والذعر والدهشة ارتعب
الرجلان وتراجعا.. رقداً
فوق الأرض بسرعة وكان
بالجوال قبلة وشيكة

أمسك أحد هما به..
واقترب الآخر بحذر..
بدأ يفرغ الجوال في
وضع رقداً.. أخرج صحفاً..
أوراقاً.. كتباً مهداة.. رغيف
يابس.. ثمرتان من طماطم
خضراء.. أعواد جرجير..
فتات خبز وجبن قريش..
وطبق صاج فارغ..
تطامن الجمع وبدأوا
يقربون..
ضحكوا.. قهقهوا..
ضحك الميدان من الخجل
المستلتب.. ضرباه بقوة..
أن.. بعنف.. أن.. تأوه..
ركلاه.. أن.. وعربة زرقاء
تأتي من بعيد.. تدنو.. تبعث
صغيراً وحشياً يشبه
النعيق.. النعيق..

الانفجار.. تبعاد الجمع
المتفاقم.. توارى البعض
ورقد آخرون.. متوقعين
حدوث الصوت المدوي
للقبلة.. ترك الجوال بجوار
الحائط واقترب، ليسأل
الرجلين الذين نهضاً عما
يجدث وماذا يريدان..
سحباه بقوة وابتعدا عن
الجوال المكون وحيداً..
قاوم أيدي القوة والبطش..
سدى..

- ماذا تريدان مني؟
دفعاً قدامهما نحو الجوال
بخوف خفى.. قال:
- أخرج لنا ما في هذا
الجوال..
ركض بغيط نحو جواله..
ارتجف الجمع هناك..

طقس الحب باح

قصة

رابع بدير



بادلتها سريان الكهرباء حين
التقت عيوننا، انحنيت فوق
بلاط الغرفة، ولملت الأوراق
البعثرة.. مالون عينيها.. من
الجائز أن ينفخ الخيل حول
خصري بحجر ثقيل ولا أطفو
مرة أخرى.. لعنت أشواقها
اليتامي، وسؤال اللقيم، ثم
اجهشت بالبكاء.. فكرت أن
أذهب إلى المقهى.. أصلحت من
حال جلبابها السماوي..
استندارت، ومعها الكوب
الفارغ.

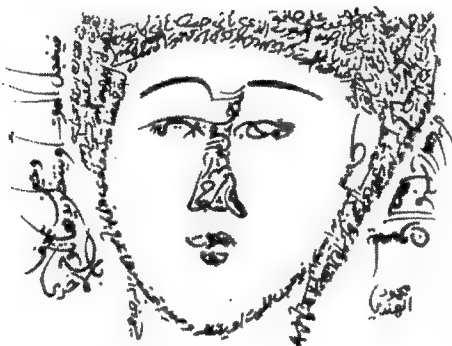
تلك الشيفة السفلى يفعل
التمرس المحب مع شفاة
أخرى.. ارتجف قلبي.. عدت
إلى ارتشاف الشاي، وهي
تعلق جواربي على حبل
الغسيل.. تبادلنا التحية مع
المرأة الواقفة في الشرفة
المقابلة.. والتي تاكدت من عدم
وجودي، ودعت لي بالخير.
لأصوت في الشارع.. عادت
للغناء، وهي تنقر فوق (الحلة)
الفارغة.. ابتهجت للصوت
المبحوح: هنياً..

بالأمس فاتني أن أروعها
بمشهد الغول العاشق، والبيت
التي انقلبت إلى ضفدعة، وهي
تسير في شارع القنطرة في
طريقها إلى بيت الغول.
البيت ولا تزد حرفاً.. لا يهم
أن أذهب إلى أبي اليوم ومع
جريدة الأهرام. تكثفت رائحة
الدخان في الغرفة الباردة.
مرقت من أمامي. استطالت
يدي. هذه بيضاء قاتلة.
راوغتني منسمة، وفتحت باب
الشرفة. أغضضت عيني تغادياً
للضوء المفاجئ. في المطبخ
الضيق وقفت معها، وهي
تحاول إشعال الوايون. فضت
محتويات الكيس الورقي،
والتقطت عليه السجائر.
معها المفتاح ودالمأ تأتي
عبر ضوء شحيح. وأعاود
النوم مرة أخرى.. حتى أنصت
لوقع ارتطام باب الشقة،
وصوت هبوطها فوق
الدرجات. جلست إلى المكتب.
اشتهاهائي ليست عيون
النساء، وابتسامات الشهداء
المعلقين على جدران الغرفة..
وضعت كوب الشاي أمامي
فوق الأوراق التي دونتها
بالأمس. غنت بصوت هامس،
وهي تلملم جواربي المنسخة.
رفعت كوب الشاي. ما الذي
تردده اليوم، القيت الأوراق
عليها.. ضحكنا.. كم هي داكنة

المجلة

قصة

حسام علوان



وجهه
ثم رفع يديه في وجه أبيه
«خلاص حرمت»
توقفت البدان عن الضرب،
تقلصت عضلات الوجه، وترك
الولد حماره المرمى بعيداً
متعثراً نحو غرفته ليداري
وجهه في المخدة منتظراً أن
يجيئه مصالحاً ربما يصطنع
الإغماء.

يضرب الولد حماره بقسوة
متجاهلاً التحذير
- أخرس
شيء ما أصابه يشبهه
الهيستيريا عندما رأى الوجه
الطفولي يتجههم.
تلقف الوجه الصفعات
المتتالية، وحينما أشار لسانه:
«خلاص»
كانت الدموع قد أغرقت

في الصالة الواسعة..
كان الأب جالساً على الكتبة
الوثيرة ينصت باهتمام لراديو
لندن،
الطفل السمين يركب عصاه
كحمار
يسوقها زاعقاً
«حاً.. حاً» ويضحك
- اسكت
قالها زاعقاً وقد تجهم وجهه
«حاً..»

الحيوان الصغير

مختارات من

شعر الجواهرى

أكبر من الجنسيات

إذا ذكر الجواهري، ذكر بالاعجاب والأكبار، وكثيرا ما لقب بالشاعر الكبير، وشاعر العرب الأكبر، فهو في نظر الموسوعة البريطانية - العربية الجديدة، من مشاهير الشخصيات في العالم، وفي نظر حكومة بلاده، لا يستحق جنسية الوطن العراقي الذي ينتمي إليه، ولكنه بما خلق من ابداع، أكبر من كل الجنسيات، ويكفيه وطنه، الأكبر، وطن الشعر والشعراء، ذلك الوطن الذي لاتنضب عروقه على مدى العمر، ولا يسحب

الجنسية فيه أحد، فظلا
البدعين الحقيقيين أ
الجواهري، ومن سعوا لذ
الشنامخة في سماء الش
العربي المعاصر، سل
ياجواهري وسلم وطا
الأكبر حاضن الفكر خلا
وفي «الذيوان الصغير
هذا العدد مختارات من
تؤكد أن الشاعر الحق
من كل الجنسيات.



الشاعر

لا أريدُ النّايَ إنّي
عازفاً أنا فناناً
البلايا أنطقته
حافظاً كـلّ السّدى
سوء الصّال ولكنّ
حـجـز الهمّ على
أفلتت في نـبـرات
يرقصُ الفتيان إن
هو وردى في صـباحي
مُعجـز تهـيـجـة
أدركت ظـاهـره

الدم يتكلم

قبل أن تبكى الثّوبُغَ المُضاعا
سببٌ من شاء أن تموت وأمثالك
سببٌ من شاء أن تعيش فلول
دواني إن بين جنبي قلباً
ليت أنى مع السّوائم في الأرض
لا ترى عيني الديار ولا تسمع
بعد عشرٍ مشيت بطاء ثقلاً
عرّفتنا الآلامَ لوناً فلونا
اختبرنا، إنّ أسناناً اختباراً
وندمنا فهل نكفّر عمّا
لو سألنا تلك الدماء لقلت
والليالي كـلـحاء لا نجم فيها
ليتك طرتم شعاعاً جزاء
بالأمانى جذابة قدتموها

حامل في الصّدر ناي
بالأماني والشكيا
سامح الله البلايا
مرّ عليه كالمرايا
حسّست منه الثّوابا
أنفاسه إلّا بقايا
شائعات في البسرايا
عّيت فيه والفتايا
وصلاتي في مسسايا
كلّ المغنين سـمـوايا
النّاس وأدركت الخفايا

سببٌ من جرّ هذه الأوضعا
هَمّاً وأن تروحوا ضياعا
حيث أهل البلاد تقضى جياعا
يشتكى طولَ دهره أوجاعا
شروذٍ يرعى القِتاد انتجاعا
أذنّى ما لا تطيق استماعا
مثلما عاكست رياحُ شرّاعا
وأرتنا الممات ساعاً فساعا
اقتنعنا، إنّ أسناناً اقتناعا
قد جنينا اجتراحاً وابتداعا
وهي تغلى حماسةً واندفاعا
وتمرّ الأيام سوداً سرّاعا
عن نفوس أطرتموها شعاعا
للمنيّات فانجذب انصياعا

هكذا لم نتضع عليه صواعاً
ألفَ عرض وألف ملك مُشاعاً
أو لا تملكون بعدُ شُجاعاً
سَلتَ فيها ولم تجيدوا الدفاعاً
أن تفصصوا عليه ذراعاً
وأقطعته القرى والضّياعاً
لا تساوى حذاءك اللماعاً

وإدعيتُم مستقبلاً لو رآته
ألهدا هَرَقْتُمُونِي وأضحى
أفوحدي كنت الشجاعة فيكم
كلّ هذا ولم تصونوا ربوعاً
إن هذا المتاع بخساً ليأبى الله
قل لمن سلتُ قانياً تحت رجليه
خبروني بأن عيشة قومي

ومَشَيْنَا إلى الورا ارتجاعاً
ذهب الشعب كله إقطاعاً
الشعبُ إليه ونصّبوا القطعاً
ومُريب شحَن القطار المتاعاً
سوطاً يلتاع منه التّيعاً
لتلقي على الخطوب شعاعاً
حطمت خفية الهوان اليراعاً
تشكى من الأذى أنواعاً
رجّت منها البلاد انتفاعاً
النكياتأجمعوا إجماعاً

مشت الناس للأمام ارتكاضاً
في سبيل الأفراد هُوجاً ركاكاً
طعنوا في الصميم من يرگن
شحنوهم من خائن وبذيء
ثم صبّوهم على الوطن المنكوب
خمدت عبقرية طالما احتيجت
وانزوت في بيوتها أدباء
ملء دور العراق أفئدة حَرِي
وجهودٌ سَحَقن في حين
فكان الأحرار طراً على هذي

كيلى للشرّ بالصاع صاعاً
وأزحي عمّا ترين القناعاً
وقعاً ولا تهيجوا الطباعاً
عن قريب يهدد الاجتماعاً
أمم الأرض فاقبّلتين اقتلاعاً
والظلم قد أطلت الصراعاً

إثارى أنفساً خُيسن على الضيم
واستعيني بشاعر وأديب
هيجوا النار إنها أهون الشرين
إنّ هذي القوى لهنّ اجتماع
عصفت قوة الشعوب بأرسي
أنه هذا الصراع يا دُم بين الشعب

حافظ إبراهيم

وَمَنْ يَشْقَى عَلَى الْأَحْرَارِ مَنَعَاهُ
بحافظ واكتسى بالحزن مغناه
عالي السنا يُخْسِرُ الْأَبْصَارَ مرقاه

نَعُوا إِلَى الشَّعْرِ حُرّاً كَانَ يِرْعَاهُ
أَخْنَى الزَّمَانِ عَلَى نَائٍ "زَهَا" زَمْنَاهُ
واستدرج الكوكبُ الوضاءَ عَنْ أَفْقِ

ما كلُّ مُحْتَرَفٍ لِلشَّعْرِ يُقْطَاهُ
وللشَّجَاوَةِ وَالْإِيْنَسِ حَمْدَاهُ
وطالما أَعْيَوزُ الْمُنْطِيقِ إِبْدَاهُ
مِنْ حَافِظٍ أَثْرًا حَلَوُا كَسِيمَاهُ
لَكِنَّهُ قَطْعَاتٍ مِنْ سَجَايَاهُ
تَكَادُ تُلَمَسُ نَيْبِرَانُ وَأَمْوَاهُ
أَوْلَاهُ فَاتَّضَعُ حُسْنًا وَأَخْرَاهُ
أَوْ نَالَ وَقَعَ الْبَلَى مِنْهُ فَمِعْرَاهُ
نَظَائِرُ مِنْ قَوَافِيهِ وَأَشْبَاهُ
أَوْ أَتَّهَا اجْتَذِبْتُ بِالسَّحَرِ جِرَاهُ
مِنْ الرِّزَانَةِ مَنَالٍ لَمْ تَكْسُ لَوْلَاهُ
مُحْتَلٍّ مَصْرَ فَلَمْ يَخْطُئْهُ مَرْمَاهُ
أَنْ طَالَ مِنْ حَافِظٍ فِي الشَّعْرِ شُكْوَاهُ
أَلَمْ تَكُنْ فِي غِنًى عَنْهَا رِزَايَاهُ

حَوَى التَّرَابُ لِسَانًا كُلَّهُ مَدَحُ
لِلْأَرْحِيَةِ مَنَشَاءُ وَمَصْدَرُهُ
جَمُّ الْبَدَائِهِ، سَهْلُ الْقَوْلِ، رِيَّضُهُ
عِرَائِسُ مِنْ بَنَاتِ الْفِكْرِ حَامِلَةٌ
وَمَا الشَّعُورُ خِيَالُ الْمَرْءِ يَنْظُمُهُ
أَخُو الْحِمَاسِ رَقِيقًا فِي مَقَاطِعِهِ
وَذُو الْقَوَافِي لَطَافًا فِي تَسْلِسُلِهَا
فَإِنْ يَكُنْ خَضُدَتْ بِالْمَوْتِ شَوْكَتُهُ
فَمَا تَزَالُ مَدَى الْأَيَّامِ تُؤْنِسُنَا
شَعْرٌ تَدَسُّ كَأَنَّ النَّفْسَ تَعْشِقُهُ
زَانَتْ مَوَاقِفُهُ جُنْدِيَّةٌ كَسَيْتِ
مَشَى بِمَصْرَ فَلَمْ يَعْثُرْ بِهَا وَرْمَى
حَسْبُ الزَّمَانِ وَحَسْبُ النَّاسِ مَنَقَصُهُ
فَمَا لِلزَّمَانِ وَنَفْسٍ رِيْعَ طَائِرُهَا

لِعَالَمٍ كُنْتُ قَبْلًا مِنْ ضَحَايَاهُ
وَالدَّهْرُ مُفْسِرَمَةٌ بِالْحُرِّ بِلَوَاهُ
مَا كُنْتُ لَوْلَا إِبَاءُ فَيْكَ تُكْفَاهُ
وَالْهَمُّ وَاسْطُهُ وَالْمَوْتُ عَقْبَاهُ

ضَحِيَّةُ الْمَوْتِ هَلْ تَهْوِي مَعَاوِدُهُ
يَا ابْنَ الْكِنَانَةِ وَالْأَيَّامِ جَائِرُهُ
لَقِيتُ مِنْ نَكْدِ الدُّنْيَا وَمَحْنَتِهَا
مَا لَذَّةُ الْعَيْشِ جَهْلُ الْعَيْشِ مَبْدَاهُ

عليه مما سطا موتُ فغطاه
والدهر جواهره والعمر مغزاه

يا ابن الكنانة ماذا أنت مشتمل
ستون عاماً أرتك الناس كُنْهَهُمْ

أو فقد ساع إلى الهيجاء يمناه
وما أمر الردى ، بل ما أحيلاه
ويلمس الروح في موتٍ تمناه
بيتاً له جاء قبل الموت ينعاه:
والنفس جياشنة والقلب أواه

إنا فقدناه فقد العين مقلتها
ما انفك ذكر الردى يجرى على فمه
ومن تَبَرَّح تكاليف الحياة به
إني تعشقت من قبل المصاب به
لبسته ودموع العين فائضة

أحمد شوقي

وأصيح "شوقي" رهين الحفر
لشقل التراب وضغط الحجر
كأن لم يكن أمس فيمن حضر

طوى الموت رب القوافي الغرر
وألقى ذاك التبراث العظيم
وجئنا نعزي به الحاضرين

فظلماً يقال ليال ليال غدُر
تأتى إلى الناس منه اللُذُن
ولو دام سادَ عليه الضجر
وتأباه بَقِيصاً نفوس أخِر
أتلو خلاصتها أم تَمَرَّ
وقد يقتل المرء جور الفكر
خلودَ الجديدين لو لم يَجُر..

زمان وفئ بميعاده
كما يُقرع "الجرس" الناشئين
ولكن يريد الفستى أن يدوم
ويأبى التنازع طول البقاء
تحيّرت في عيشة الشعارين
فقد جار "شوقي" على نفسه
على أنه لم يعش خالداً

وقفستم على من يقص الأثر
في الشعر هذا الجواد الأغر
عناء... ولا نال منه البهر
بالعيء داء ولا بالحصر
من قبل كانت له تذخر
عيون من الشعر فيها حور

تتبعت آثار "شوقي" وقد
لقد فات بالسبق كل الجياد
ترسل لم يرتبك خطوه
"شكسبير" أمته لم يصبه
كان عيون القوافي الحسان
وإن أصدق "فشوقي" له

إذا أحوجت أزمة يفتقر
ولكن نتاج قرون عُقر
يلج المعنى ومتر عُصر
بعيش النوايح أمر عسير
كما قيل نجم جديد ظهر
من "المتنبى" مكاناً شفر
ولا حال منها الثرى والنهر
ولا العرب قد بذلوا بالتتر
من الشاعرين دواع أخر
الا ليخبرو كلمع البصر

خسرنا كنزاً إلى مثله
وما كنت من زمن واحد
مضى بالعروية دهر ولم
وإن النبوغ على ما يحيط
يشير اهتماماً أديب يجد
قرون مضت لم يسد العراق
ولم تبدل سماء البلاد
ولم يتغير عروض الخيل
ولكن مما نتج النابهين
فإن فقدت لم يشع الأريب

يوم فلسطين

تملاً الأرض شباباً حنقنا
في فلسطين وشملاً مزقنا
أخذ الشعب عليهم موثقنا
بلغ القممة هذا المرتقى

هبت الشام على عاداتها
نادباً بيتاً أباحوا قُدسها
بر بالعهد رجال أنف
شرفاً يوم فلسطين فبقد

روعة التاريخ منه رونقا

اللبس الملك رواءً وازدهمت

فى فلسطين هضيماً نطقا
عربيّات تلظت حُرّقا
من فسادٍ وإباءٍ شفقاً
من زكيات الضحايا عبّقا

اسمعى يا "جَلَقْ" إن دماً
عربيّاً سأل من أفئدة
صبغ الأرض وألقى فوقها
تحمل الريح إلى أرجائها

فى فلسطين ينادى جلقاً
نخوةً مهتاجة أن يهرقا
أمّ يعوزها أن تُعتقاً
كذب التاريخ يوماً صدقا
واجعلها لعيونٍ حديق
وارداً مـورده مـعتنق
فى سبّاق مثله أن تُسبّق
ليتنا تَعْرِفُ هذا النسق
أن شعباً من جديده خُلِقا

اسمعى يا "جَلَقْ" إن دماً؛
اسمعى : هذا دمٌ شاعت له
شدّ ما احتاجت إلى أمثاله
شاهدٌ عدلٌ على الظلم إذا
إحملى ما استطعت من حياته
يسقط الطفل على والده
وتمر الأم غضبي ساءها
نسقٌ للموت لم نسمع به
هكذا نعلن صرعى أمّة

أجب أيها القلب

مزامير عزافٍ، أغاريدٍ ساجع
القلب، يجرى سحرها فى المسامع
وتمسح بالأردان مَجْرى المدامع

أعيد القوافى زاهيات المطالع
لطافاً بأفواه الرّواة نوافذاً إلى
تكاد تحسّ القلب بين سطورها

برمت بلوم اللاتمين ، وقسولهم:
أنت تركت الشعر غير مُحاول
وهل نضيت تلك العواطف ثرةً
أجب أيها القلب الذي لست ناطقاً
وحدت فان القوم يدرون ظاهراً
يظنون أن الشعر قيسه قابس
أجب أيها القلب الذي سد معشر
بما ريع منك اللب نقست كسربة
قساة مُحَبُّوك الكثيرون إنهم
وما فارقتي الملهمات وإنما

أنت إلى تغريدة غير راجع
أم الشعر إذ حاولت غير مطاوع
لطفاً مجاريها ، غزار المنايع
إذا لم أشاوره ، ولست بسامع
وتخفي عليهم خافيات الدوافع
متى ما أرادوه وسلعة بائع
بما ساءه من فادحات القوارع
وداويت أوجاعاً بتلك الروائع
يرونك - إن لم تلتهب - غير نافع
تطامنت حتى جمرها غير لاذع

ويا شعر سارغ فاقتض من لواجي
ترامين بعضاً فوق بعض وعطيت
وفجر قروحاً لا يطاق اختزانها
ويا مضغّة القلب الذي لا فضاؤها
أنت لهدى العاطفات مفازة
حملتك حتى الأربعين كأننى

شواردة لا تصطاد إن لم تُسارع
شكاة بأخرى ، داميات المقاطع
ولا هى مما يتقى بالمباضع
برحب ولا أبعادها بشواسع
نسائمها مُرتجة بالزعازع
حملت عدوى من لسان المراضع

تحلب أقسوام ضروع النافع
وعلت أطفالي بشعر تعلق
وراجعت أشعاري سجلاً فلم أجد
ومستنكر شيباً قبيل أوانه
طرحت عصا الترحال واعتضت متعباً

ورحت بوسق من "أديب" و"بارع"
خلود أبيهم فى بطون الجامع
به غير ما يودى بحلم المراجع
أقول له : هذا غبار الوقائع
حياة المجارى عن حياة البقارع

نأت بى قسرون عن زهير وردنى
أنا اليوم إذ صانعت ، أحسن حالة

على الرُغم منى علمه بالطبائع
وأحدوته منى كفير مصانع

إذا كَانَ حتماً أَنْ تقضَ مضاجعي
إلى أَنْ حبانى مهلةً للتراجع
حريصاً على سؤر الحياةِ المنازع
تعودُ لتنهنا فى رخاء تواضعى
ضراعتَه ذئب العزیز المانع

خبتْ جذوةً لا ألهب الله نارها
بلى وشكرتَ العمرَ أَنْ مدَّ حبله
والْقَيْئَتْنِى إِذْ عَلَّ قَومٌ وأنهلوا
تمنيتُ مَنْ قاستَ عناءَ تطامُحى
فانَّ الذى عانتَ جرائره محت

أخى جعفر

بأن جراح الضحايا فم
وليس كما خسر يسترحم
أريقوا دماءكم تُطعموا
أهينوا لثامكم تُكرموا

أتعلم أم أنت لاتعلم
فم ليس كالدعي قولة
يصيح على المدعين الجياع
ويهتف بالنقير المهطعين

تظل عن الشر تستفهم
من الجوع تهضم ما تلهم
تبقي تلح وتستطعم
هجيناً يسخر أو يلجم
وجرب من الحظ ما يقسم
وثن بما افستت الأقدم
لعسينيك مكرمة تُغنم
ليفضله بيتك المظلم

أتعلم أن جراح الشهيد
أتعلم أن جراح الشهيد
تدس دماً ثم تبقي دماً
فقل للمقسيم على ذل
تقحم لعنت أزيز الرصاص
وخضها كما خاضها الأسبقون
فإما إلى حيث تبدو الحياة
وإمسا إلى جسد لم يكن

من العيش عن ورده تُحرم
وأقتل من أنك المعدم
إذا عافها الأنكدُ الأشأم
إذا كان مثلك لا يقحم

تقحم، لعنت ، فما ترتجى
أوجع من أنك المزدري
تقحم فمن ذا يخوض النون
تقحم فمن ذا يلوم البطين

يقولون من هم أولاء الرعاع
وأفهمهم يدم أنهم
وأنك أشرف من خيرهم

فأفهمهم يدم من هم
عبيدك إن تدغمهم يخدموا
وكعبك من خدده أكرم

أخي "جعفر" يا رواء الربيع
ويا زمرة من رياض الخلود
ويا قبساً من لهيب الحياة
ويا طلعة البشر اذ ينجلي
لثمت جراحك في "فتحة"
وقبلك صدرك حيث الصميم
وحيث تلود طيور الننى
وحيث استقرت صفات الرجال

إلى عصفن بارو يسلم
تفولها عاصف مزرع
خبا حين شب له مضرع
ويا ضحكة الفجر اذ يبسم
هي المصحف الطهر اذ يلثم
من القلب، منخرقاً، يخرم
به فهي، مفرعة، حوم
وضم معادنها منجم

أخي "جعفر" لا أقول الخيال
ولكن بما ألهم الصابرون
أرى أفقاً بنجيع الدماء
وحبلاً من الأرض يرقى به
إذا مد كقفاً له ناكث

وذو الثمار يقظان لا يحلم
وقد يقرأ الغيب مستلهم
تنور، واخترت النجم
كما قلذف الصاعد السلم
تصدى ليقطعها مبرم

أخي "جعفر" إن علم اليقين
صرعت فحامت عليك القلوب
وسد الرواق، فلا مخرج
وأبلغ عنك الجنوب الشمال
وشق على "الهاتف" الهاتفون

أنبيك إن كنت تستلعم
وخف لك الملاء الأعظم
وضاق الطريق، فلا مخرم
وعزى بك المعرق المشتم
وضج من الأسطر المرقم

كَيْفَ يُقْسِمُ لَهُمْ مِائَتُمْ
كَمَا انْجَرَّ لِلْحَبْرِ الْمُحَرَّمِ

تَعَلَّمْتُ كَيْفَ تَمُوتُ الرِّجَالُ
وَكَيْفَ تُجَرُّ إِلَيْكَ الْجُمُوعُ

وَشَقُّ عَلَى السَّمْعِ مَا هَمَّهُمْ
غَيْرِ الَّذِي زَعَمُوا مَزْعَمِ
وَأَنْتَ عَزِيزٌ كَمَا تَعْلَمُ

ضَحَكْتُ وَقَدْ هَمَّهُمُ السَّائِلُونَ
يَقُولُونَ مَتَى وَعِنْدَ الْأَسَاةِ
وَأَنْتَ مُعَافَى كَمَا نَرْجَى

خَالِصَةٌ بَيْنَنَا أَقْسِمُ
وَبِالْحِزْنِ بَعْدَكَ لَا يَهْزِمُ
كَقَبْرِكَ يَسْأَلُ هَلْ تَقْدُمُ
لَأَنَّكَ مِنْ حَسْبِ عَنَانِهِمُ
عَلَيْكَ كَمَا يَنْهَسُ الْأَرْقَمُ
تَصَدَّقْ لِي شَيْخٌ مُؤَلَّمُ
يَسْأَلُ مِنْهَا مَتَى يُقْصَمُ
سَتَصْرِحُ حَبْلِي وَلَا تُصْرَمُ
وَلَا تَكْتُمْنِي، فَلَا أَكْتُمُ
فَعِنْدِي أَضْعَافُهُ مَنَدَمُ
وَمَا مَسَّنَا قَدَرٌ مَخْجَمُ
فَسَأَلْتُ الْمُدَّ بِهَ الْمُنْعَمِ
مَلِيءٌ، كَمَا شَحِنَ الْمَعْجَمُ
وَمَا هُوَ لِي مَخْرُسٌ مَلْجَمُ
وَنُورُكَ الضُّرِّيْعِ الدَّمِ

أَخِي "جَعْفَرًا" بَعْدَهُدِ الْإِخَاءِ
وَبِالْذَمِّ بَعْدَكَ لَا يَنْثَنِي
وَبِالْبَيْتِ تَغْمِرُهُ وَحِشَّةُ
وَبِالصَّبْرِ وَالْأَهْلِ "يَسْتَفْرِیُونَ"
يَمِينًا لَتَنْهَشَنِي الذِّكْرِيَّاتُ
إِذَا عَادَنِي شَيْخٌ مُفْطَرِحُ
وَأَتَى عَمُودٌ بِكَفِّ الرِّیَاحِ
أَخِي "جَعْفَرًا" وَشَجُونُ الْأُسَى
أَنْزَعُ عَنْ حَشَاكَ غُثَاءَ الضَّمِيرِ
فَإِنْ كَانَ عِنْدَكَ مِنْ مَعْتَبٍ
وَإِنْ كُنْتُ فِيمَا امْتَحَنَّا بِهِ
تُخَارِجُ عُذْرًا يُسَلِّى أَخَا
عَصَارَةَ عَمْرِ بِشَتَّى الصَّنُوفِ
بِهِ مَا أَطِيقُ دَفْعَاعًا بِهِ
أَسَالَتْ ثَرَاكَ دَمُوعُ الشَّبَابِ

يوم الشهيد

بك والنضال تؤرخ الأعوامُ

يوم الشهيد: تحيةً وسلاماً

بك والضحايا الغر يزمو شامخاً
بك والذى ضمّ الثرى من طيبهم
بك يبعث "الجبل" المحمّ بعثه
وبك الغتاة سيحشرون، وجوهمهم
صفاً إلى صف طغاماً لم تذق
ويحاصرون فلا "وراء" يحتوى
وسيسألون من الذين تسخّروا
ومن استبيع على يديهم حقها
ومن الذين عدّوا عليه فشوهوا
خلّص النعيم لهم فهم من رقة
وصفا لهم فلك الصبا فتلاؤوا
يتدللون على الزمان كما اشتت
ومداس أرجلهم ونهب نعالهم
يُمسى ويصبح يستظلّ بخدنه
سيحاسبون، فان عرثهم سكتة
سينكس المتذبذبون رقابهم

علم الحساب، وتفخر الأرقام
تسعر الأرقام والأيام
وبك "القيامه" للطفاة ثقام
سودّ، وحشوا أنوفهم إرغام
ما يجرعون من الهوان طغام
ذنباً، ولا شرطاً يحوز "امام"
هذى الجموع كأنها أنعام
هدراً، وديست حرمة وذمام
وجة الحياة فكذروا وأغاموا
وغضارة بيض الوجوه وسام
فيه كما تتلأل الأجرام
شهواتها قبّ البطون وحام
شعب مهيض الجانحين مضام
بقصر الزريب، ويرتعى وبنام
من خيفة فستنطق الآثام
حتى كأن رؤوسهم أقدام

يوم الشهيد وما الخيال بسادر
الشعر - يا يوم الشهيد - تجارب
تباً لدولة عاجزين توهّموا
والويل للماضين فى أحلامهم
واذا تفجرت الصدور بغيظه
واذا بهم غصفاً أكيلاً يرتقى
واذا بما جمّع الغواة خسارة

بشّ الخيال تقبّوده الأوهام
وبلاؤها ، لا لؤلؤ ونظام
أن "الحكومة" بالسياسات تدام
أن فسر عن "علم" يروع منام
حنقاً كما تتفجر الألغام
واذا بما ركنوا إليه زكام
واذا عاصرة كلّ ذاك أثام

انى ليخُنقنى الأسى ويهرئنى
علماً بأن دماءهم ليست لهم للناس
بعد اليوم ميلاد الفتى

ما لاح طفل يحسبى وغلام
وبأنها للجائعين طعام
ومماته، ورضاعة وفطام

دَاءُ تَعَاوُرِهِ الزَّمَانِ عُقُوبَاتُ
وَالصَّبْرُ كَادِ يَشْلُهُ اسْتِسْلَامُ
أَشْنَبُ تَطْيِشٍ بِهِوْلِهِ الْأَحْلَامُ
وَانْزَاحٌ عَنْ مُتَرَبِّصِينَ لَشَامُ

وَلَقَدْ تَمَارُ لَتَحْلِبُ الْأَغْنَامُ
فِي الْمَخْزِيَّاتِ فَأَرْتَفَعُوا وَأَسْمَعُوا
مَنْ فَرَطَ مَا أَلْوَى بِهِ الْحُكَامُ
وَالْهَمْسُ جَرْمٌ، وَالْكَلَامُ حَرَامُ
وَوِطَالِبٌ بِحَقِّبِ وَقْفِهِ هَذَامُ

الْجَهْلُ، وَالْإِدْقَاعُ، وَالْأَسْقَامُ
وَعَلَى الشَّفَاهِ تَحْيِرٌ اسْتِفْهَامُ
وَحَلَا الْقَرِينُ فَمَا بِهِ ضَرْغَامُ؟
وَبَرِيقٌ مُنْتَظَرُ "النَّشُورِ" جِهَامُ؟
بَيْنَ الْجُمُوعِ قَصِيدَةٌ وَكَلَامُ؟

سَتْرِيهِ كَيْفَ الْجَوْذُ وَالْإِكْرَامُ
وَلِكُلِّ عَصَصٍ دَوْلَةٌ وَنِظَامُ
وَتَبَسَّدَتْ لِمَكَارِمِ أَحْكَامُ
وَهُمْ وَقَدْ عَقَرُوا "الْجُزُورَ" كِرَامُ
لِلْفَقْرِ فِي سَاحَاتِهِمُ الْإِمَامُ
السَّجْنُ، وَالتَّشْرِيدُ، وَالْإِعْدَامُ
فِي سَمْعٍ مَحْتَرَشٍ بِهِ أَنْفَامُ
وَكِبَاتُهُ "لِلْجَانَّاعِينَ" إِدَامُ
لِلطَّارِثَاتِ الصَّبْبِ وَالْأَلَامُ
فَلَهَا لَصُومٌ مِنْهُمْ وَعِظَامُ
وَالْحَقُّ يُغْصَبُ وَالْدِيَارُ تَضَامُ
حُمْرًا، فَلَا الْأَيْسَارُ وَالْأَزْلَامُ

يَوْمَ الشَّهِيدِ بِكُلِّ جَارِحَةٍ مَشَى
كَأَدَ الضَّعِيفِ يَشْكُ فِي إِيْمَانِهِ
طَاحَ الْبَلَاءُ بِخَائِرٍ فِي مِعْرَكِ
وَانْجَابَ عَنْ مِتْرَدِّدِينَ طَلَاؤُهُمُ

شَعْبٌ يَجَاعُ وَتَسْتَدْرُ ضُرُوعُهُ
وَأَمَدٌ لِلْمُسْتَهْتَرِينَ عَنَانُهُ
وَتَعْقِلُ الدُّسْتُورُ عَنْ أَحْكَامِهِ
فَالْوَعَى يَفِي، وَالتَّحَرُّرُ سَبَبُهُ
وَمُدَافِعٌ عَمَّا يَدِينُ مُخْرَبُهُ

وَمَشَى بِأَصْلَابِ الْجُمُوعِ يَهْزَمَا
وَلَقَدْ تَرَقَّرَقَ فِي الْعَيُونِ تَسَاوُلُ
أَعْفَا الْقَطِينِ فَمَا بِهِ مِتْنَفَسُ
أَفْوَغٌ مَرْتَقِبُ "الْقِيَامَةِ" خُلْبُ
أَوْ يَكْثُرُ الْأَبْطَالُ حِينَ سَلَا حُمُومُهُمُ

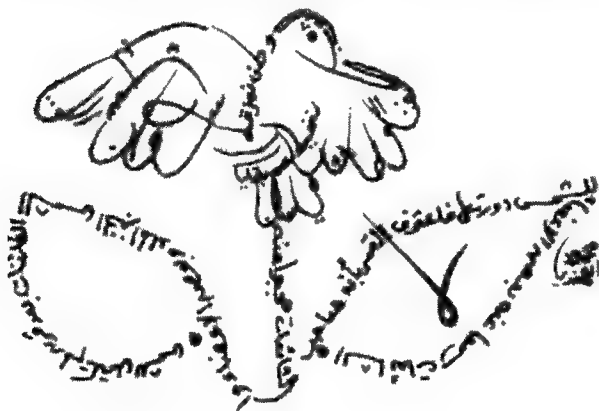
يَوْمَ الشَّهِيدِ: وَكُلُّ يَوْمٍ قَادِمٌ
دَالُ الزَّمَانِ وَبَدَلَتْ نِظْمُ بِهِ
وَمَضَى الْحَدَاةُ "بِحَاتِمٍ" وَبِرْمَطُهُ
فَهُمْ وَقَدْ حَلَبُوا "الصَّرِيحَ" أَمَاجِدُ
وَهُمْ لِأَنَّ الضَّيْفَ يَنْزِلُ سَاحَتِهِمْ
وَأَتَى زَمَانٌ مِنْ مَكَارِمِ أَهْلِهِ
وَالسُّوْطُ يَحْتَرِشُ الظُّهُورَ وَوَقَعَهُ
وَكُنَانُهُ "لِلْمُسْتَفْغِيثِ" إِغَاثَةُ
جِيلٌ يَرَى أَنَّ الضَّيْفَاةَ وَالْقِرَى
يَقْرُونَ جَائِعَةً الْبِلَادُ نَفُوسَهُمْ
وَيُرُونَ ضَيْفَهُمُ الْكَرَامَةَ تَزْدِرَى
يَتَقَامَرُونَ عَلَى الْمَنَايَا بَيْنَهُمْ

هوجٌ تدنس أمسةً ولنسام
ما احتازَ منها فارعون جسام
وبما ابتنت همهمٌ فهن رمام
من بعد ما داروا عليه وحاموا
من قبل نور "الفكر" و"الإسلام"
حل لهم وأولنكم أعجـجام
جرب تخاف شذاته وجذام
و"عصام" ما عرّف الجدود عصام
كفاء، لا الأخوال والأعمام
ولقد يسود عشيرة حجام

يوم الشهيد: وما تزال كعهدها
قصوروا عن العليا فلم يتناوشوا
وتقطعت بالمكرّمات حبالهم
وعناهم أخذ الكرام عنانها
وتنازوا بالجاهلية سـجها
فأولاء أغراب! فكل محرم
من كل معدو في الصغار كانه
"سلمان" أشرف من أيكم كعبه
و"محمد" رفعت رسالة ربه
ولقد يسود عشيرة حجام

ولو استجاب إلى الصريخ حمام
ولذكرك الإجلال والإعظام
أعلمت من فارقت كيف ينام؟
جرح المقيم عليك لا يلتام
ونضارة، لا ظلمة ودرغام
هذا الربيع - كوجهك - البسام
ولها على كف الشباب زمام
وتقلق الهضبات والآكام
نشوان، يصحو تارة ويغام
بدلاً، لكانت صبوة وغرام
من حولك الظبيات والآرام
فتلقفتك من الثرى أكوام
ولو استبد بك الثرى، وامام
الضلال برق في الظلام يشام
بشراك نعلك طائحا (همام)
لك، واستقاد بوجهه إبهام

أخى: لو سمع النداء رغامٌ ولو
منى عليك تحية وسلامٌ
يا نائماً والموت ملء جُفونه
وملائما بيد المنون جراحة
قد كنت تقدر إن تظلك بهجة
أو أن يرفق عليك في ريعانه
لو شئت أعطتك الحياة زمامها
لتضمك الغدران في أحضانها
وشقيقك القمر الدلّ بلطفه
لو شئت، عن شرف أردت فصذته
ولجئت مقتنص الشباب ولا رمت
لو شئت؟ لكن شاء مجدك غيرها
ردّ البكاء عليك أنك قائد
تمشي الجموع على هداك كما هدى
لو غير ذاك أطاح رأسك لارتمى
لما استقل برأس مرة خنصر



لم تستتتم أخوة ووثام
لبهمومهم ، وشعورهم ، أرحام
الشيخ ، والقسيس ، والحاخام
فيما ، وكيف تحرر الأعلام
محمد ، أم أحمد وهشام ؟
فسعوا بها ، فإذا بها أقسام
قيب له مضروبة وخيام
باسم "الرغيف" معرة وصادم

يوم الشهيد ونعمت الأيام
لو يرعى المتناذون وكلهم
ولو التقي من بعد طول تفرق
ولو اتفقنا كيف يهتف هاتف
وبمن يقود الزاحفين أخالد
هي أمة خاف الطغاة شذاتها
وإذا بها والذل فوق رؤوسها
يجتازها والجوع ينهش لحمها !



الحياة الثقافية

قصة الحب الغربي.. على طريقة الرقص الشرقي!

بقلم

ماجد يوسف

النهج مقبولا ولا معقولا بعد أن وقف مسرحنا على قدميه من سنين طويلة، وأصبح له تاريخه المعترف، وكتبه المحترمون، وأعمدته الأساسية التي يشار لها.. تاليفا وتمثيلا وإخراجا... إلخ، وأصبح لنا تراث مسرحي لا يستهان به، ولا يجوز إنكاره..

و.. عذرا لهذه الشطحات، وعودة إلى موضوعنا.. فانا لم نشاهد الإعداد المسرحي السابق الذي قدم من قبل لهذه القصة على مسرحنا المصري.. ربما في أوائل السبعينيات أو قبل ذلك.. لا أذكر بالضبط الآن.

وإنما شاهدت القصة مؤخرا على مسرح الفن (مسرح جلال الشراوى) في آخر طبعاتها سنة ١٩٩٥ (حيث لم يعد أمامنا سوى خمسين سنوات على نهاية القرن).... وقلت لنفسى.. لعل فريق العمل الحالي يكون من الذكاء بحيث يقدم جديدا من خلال هذه الأمشاتة يخص واقعا (حقا) ليس المصري فحسب وبشكل تعميمي مطلق (وإنما واقعا المصري في تلك السنوات الأخيرة من هذا القرن.... وإلا لو لم يفعل المخرج وفريقه ذلك فما معنى العودة إن وبعدها ما يزيد على الثلاثين سنة إلى

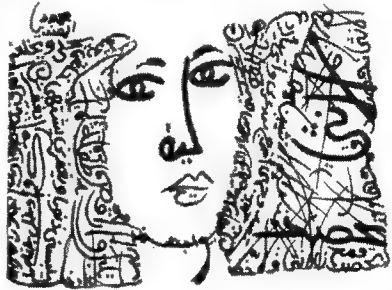
أذكر عندما شاهدت هذا الفيلم الأمريكي (قصة الحب الغربي) لأول مرة في الستينيات (ربما) أننى بهرت شخصا.. وربما شاركنى أبناء جيلى فى ذلك.. بهذه السينما الجميلة، وهذه الاستعراضات المتقنة، وهذا الفناء الموظف جيدا فى مكانه وبأقدار محسوبة، ناهيك عن قيمة الموضوع الذي كان يعرض فيما أتذكر.. لمشاكل جوهرية يعانيها الشباب - آنذاك - فى المجتمع الأمريكى.

كل ذلك من خلال تقنيات متقدمة للغاية، ولغة سينمائية مبدعة.. تمثيلا وموسيقى وإضاءة وتصويرا ومونتاجا وإخراجا.. إلخ، ولم أشعر فى كل ذلك - للحظة واحدة -

بأدنى افتعال أو أقل اعتساف.

تحتويه من قيمة أصلية وطبيعية فى بيئتها وزمانها ومكانها لتناسب - فى باترونها الجديد المختسر - مقاسات الواقع المحلى والظروف الوطنية.. والنتيجة الدائمة لمثل هذه (المعالجات) الكسول المفتعلة.. .. أنك تقدم شيئا لا طعم له وللون ولا رائحة، وتكون - فى أحسن الأحوال - كالمنبت لا أرضا قطع ولا ظهرا أبقى كما يقولون.. وإذا كان هذا النهج (النهجوى) جائزا فى بدايات المسرح.. بحكم أننا كنا فى (بدايات المسرح).. فلم يعد مثل هذا

ويلغنى فيما سمعت (ولم أشاهد ذلك بنفسى فى حينه) أنه تم تمصير أو تعريب أو اقتباس أو استحياء.. أو ما شئت فى هذه التسميات المهذبة المتحذقة التى تجعل القسائل السطو على الأفكار، وأعمال النهب للإبداع باسماء مختلفة.. كلها لا يعنى شيئا إلا فقر الفكر وضحالة الفن، وإلا التطفل الإبداعي على إنجازات الغير، بل وتشويهها.. عن قصد.. عبر اعتسافات ومعالجات عرجاء الغرض منها (تظليلها) على الواقع المصرى.. وقصص قصة كل ما



مجهولة (على مواصفات غير الشرقاوى) والذي ينتمى فى نفس الوقت إلى معسكر موسرى الزمالك ولكنه تاب وأتاب ويعمل الآن (بشرف) فى كباريه أو ملهى ليلي يخص خالته أو أخته.. لافرق!.. ويحاول أقران السوء جره (باعتباره فتوة قديما فى مجموعتهم) إلى المشاركة فى معاركهم المستمرة مع عصابة الفقراء ولكنه الآن أصبح (عاقلا) خصوصا بعد أن وقع فى حب عبيد الشرقاوى وافق الحببان سويا على أن يبذلا جهدهما لحل الأمن والسلام بين المعسكرين المتناحرين!.. المهم وعبر الكثير من الأحداث والتفاصيل المملة، تجرى محاكمتهم إثر إصابة زعيم العصابة الغنية بطعنة كانت تؤدى بحياته من زعيم عصابة الفقراء الذى يهرب بالطبع..

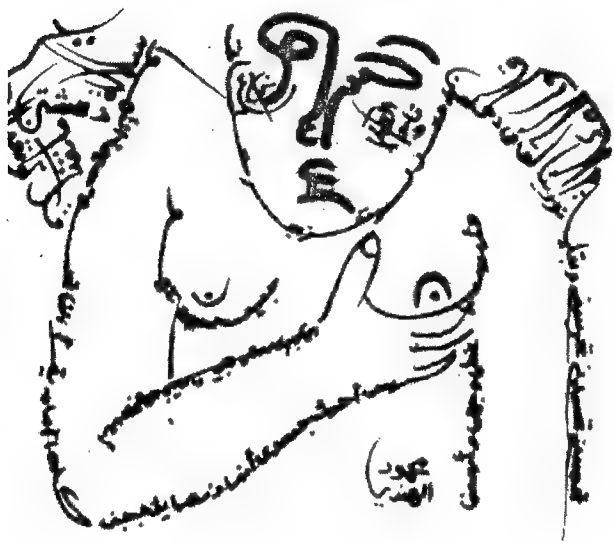
وعبر محاكمة مزلية تكشف أن مأساة هؤلاء الشباب وانحرافاتهم أسبابها (الوحيدة) انحرافات خلقية وجنسية لذويهم!.. أمهاتهم وأبائهم (هذا عن ضائعى الزمالك).. بينما الفقر والحاجة هما سبب انحرافات شباب بولاى. (وياسلام على الروقان الدرامى!)

ولا بأس فى هذا السياق المعزق من فرقة بعض العبارات فى الهواء بدون أى لزمة، وبدون أى داع فنى، وبلا أى مبرر موضوعى.. عن الرزان والضرائب وغلاء الأسعار وقسائد المسئولين والإرهاب والتطرف على طريق.. كله ماشى.. والحقك أى حاجة.. حتى تأخذ المسرحية (برضه) شهادة بمناقشة القضايا

شكته فى بولاى ليمارسوا مويقاتهم من شراب ومخدرات ونساء.. إلخ بثمن معلوم مما يوغر صدر مجموعة بولاى عليه وعليهم وخاصة أن زعيم المجموعة الفقيرة (عبد الله محمود).. والجميع، من هنا وهناك.. شباب فاشل جاهل انقطعت صلته بالتعليم والعلم.. لاهم لهم إلا الفتوة، وشغل البطالة، والانغماس فى الضياع والمخدرات والشذوذ والبنات... إلخ.. ويستغرق هذا المستوى المسطح نصف المسرحية الأولى، أما نصفها الثانى فتظهر فيه ليلي (عبيد الشرقاوى) التى هى أخت زعيم عصابة بولاى وزميلة حبيبته (رائية فريد شوقي) فى مشغل لعمل الملابس، والتي تحلم بحبيب مجهول (على مواصفات هشام عبد الحميد) الذى يحلم هو أيضا بحبيبة

تقديم عمل كهذا مرة أخرى.. منتحلا أصلا عن سوانا، وليس من كلاسيكيات مسرحنا.. ولا يصلح على الأقل.. فى ترجمته المصرية.. فيما باقية وجديرة بالتناول والإلحاح والانتفات إليها مجددا!.. وبرغم ذلك.. نثبت مخاوفنا جانبيا.. ودخلت إلى العرض بقلب مفتوح، وعقل شديد المرونة مستعدا ابتداء للتجاوز عن الهنات والسننات والقصور والضعف مثلا.. إذا حظى على الأقل.. بمتعة فنية راقية، ناهيك عن أن تكون متعة عقلية أو فكرية.. فماذا حدث؟

ليس أكثر من عراك مراهقين مسطح وأجوف ولا معنى له.. فمجموعة فقيرة تنتمى إلى بولاى أبو العلاء، ومجموعة موسرة تنتمى إلى الزمالك.. مجموعة الزمالك لها صديق من مجموعة بولاى يفتح لهم





الجامدة، وتثال بالمرّة اعتماداً مزيفاً بالجرأة والشجاعة جنباً إلى جنب مع الرقص والهزّ الذي تيسّرت فيه عبير الشرقاوى مع رانيا فريد شوقي.. مع البنات الكومبارس الروسيات على ما يبدو اللواتي تعلمن الرقص والهزّ تمام التمام على الطريقة الشرقية المصرية من أجل اكل العيش ومن باب الرحمة الراقصة بعزير قوم نلّا

كان بإمكان العرض لو أراد أن يناقش المشاكل الراهنة للشباب المصري مناقشة درامية عميقة ومؤثرة.. الشباب الذي يعاني من البطالة والضخالة الفكرية التي توقعه في براثن التطرف الديني وغيره من الاتجاهات الراديكالية الضارة.. الشباب المفتقد لمعنى.. لهدف.. لإيمان.. ما.. لمثل أعلى.. ليقين وطني.. لمشروع قومي.. لأفكار كبرى.. الشباب الضحل في ثقافته وتعليمه وإمكاناته.. الذي لا يملك رؤية واضحة لمستقبله.. ناهيك عن تاريخه وحاضره.. إلخ... إلخ...

ولقد قدّر لمثل هذا النص الاحتشاد والجذبة على هذا المستوى المشاء إليه لخرج لنا عملاً ممتازاً وجديراً بالاحترام والتقدير.. ولكن حصر مشاكل الشباب في هذه الثنائيات التقليدية الإنسانية شديدة التبسيط.. بين الخير والشر، والأبيض والأسود، والفقراء والأغنياء.. إلخ، وحتى على هذا المستوى بدون إدراك كبير للتداخلات والتسريجات والتعقيدات.. فلاشرك هذا اجتماعياً وثقافياً وسياسياً وفكرياً.. كامل الأسود.. أو

الامتياز ولا ذنب لهم بالطبع في الرؤية المحدودة لمؤلف النص ونخرجه.. خصوصاً وأثل نور بأدائه السلس ومحمد الشرقاوى الذي يملك حضوراً وخفة ظل لا تبارى والشباب الذي قسام بدور الشحاذ والشباب الصبي الذي يتهته طول الوقت وعبد الله محمود وعبير الشرقاوى وهشام عبد الحميد ورانيا فريد شوقي.. كما لا يفوتني تحية الديكورات الذكية لنهى برادة..

وأخيراً.. هذه هي «قصة الحى الغربى» المصرية محكمة فكرياً، ومنزوعة الدسم اجتماعياً، وخالية من الملح درامياً.. (وتطلع نور) إعلانياً

كامل البياض.. أو كامل الدسم.. وحتى الدراما الحقّة لا تأتي، في هذا التصور الأحادي المفرد للكون والمجتمع، وإنما من التباس الخير والشر، وتداخل الأبيض والأسود، وتمازج الحق والباطل.. من هنا تصنع الدراما.. أما غير ذلك فيصنع (التهرج).. وهو ما شاهدناه للأسف في عرض (قصة الحى الغربى) الذي شعرت طول الوقت أنه فصل تفصيلاً على مقاسات عبير الشرقاوى أولاً ثم رانيا فريد شوقي ثانياً ثم هشام عبد الحميد ثالثاً.. هكذا.. بالضبط حسب الأقدار المفترضة لكل نجم فى سوق الفن.

وبرغم ذلك فقد كان أداء الشباب جميعاً غاية فى

(١) مخرجوه مع إيقاف التنفيذ

فنون

نورا أمين

بعده توقعات وإمال أخرى في سنوات تالية لأسماء مثل منير العمدة وعماد أرنست وهانى خليفة وتغريد العصفورى وخالد الصاوى وأحمد رشوان وسعد هنداوى وهالة جلال وهالة خليل.. إلخ. طبعاً نستطيع أن نلوم الوسط السينمائى نفسه على ذلك حيث تحول معايير السوق فيه دون ظهور هذه المواهب، مع أن هناك مخرجين يشجعون ويضمون إلى فريقهم بعضاً من هؤلاء الشباب مثل محمّد خان وأحمد بدرخان ورافت الميهى وخيرى بشارة، لا سيما أنهم يحتاجون أيضاً إلى بعض الخبرة قبل الخوض فى إخراج فيلم روائى أو تسجيلى طويل. ونستطيع أن نلوم أيضاً أكاديمية الفنون التى تربي وتعلم هؤلاء المخرجين ثم تتركهم فى مهب الريح لحظة تخرجهم. ومع ذلك يبدو أن

من أن إلى آخر تعرض لنا أفلام مشروعات التخرج لطلبة

المعهد العالى للسينما، إما فى المعهد نفسه

أو فى جمعية نقاد السينما

أو فى معهد جوته الذى يختار أفضل هذه الأفلام

القصيرة

ويرسلها سنوياً لتشارك فى قسم أفلام التخرج

أو الفيلم الأول بمهرجان ميونيخ الدولى بألمانيا.

وأفكاراً جديدة وصورة جديدة تمثل استشراف المستقبل. وفى الواقع، إننى كنت أنتظر مثلاً من خمس سنوات مخرجاً جديداً يخرج إلى الوسط السينمائى ليجسد نغمة مختلفة تماماً ومتطورة جداً - ربما تقترب من السينما التجريبية - هو طالب الإخراج المتفوق علمياً وعملياً وفنياً عادل أديب، لكنه لم يخرج إلى "السوق" ولم استطع أن أطلق عليه مخرجاً سينمائياً. وكان هذا هو الإحباط الأول، توالى

وعلى الرغم من الدراسة الأكاديمية لهؤلاء المخرجين والمخرجات ومن ثقافتهم السينمائية العالية التى تحتاج إليها السينما المصرية أشد احتياج هذه الأيام فإننا لا نسمح عنهم بعد تخرجهم ولا نرى لهم أفلاماً بعد مشروعاتهم الأولى، وبعد أن نكون قد مثّلنا أنفسنا بجيل طازج ومثقف سينمائياً نستطيع أن نحول أزمة الإبداع السينمائى إلى ثورة سينمائية من الرؤية الجديدة التى تقدم لغة جديدة

علاقة لها بالإخراج السينمائي
أو بالفن ، وأو أفلاماً
تليفزيونية قصيرة امرها أهون
إلا أنها أيضاً لا تساعد على
تقديم الموهبة السينمائية في
أفضل صورها ، كما لا تعرض
للجمهور العادي الذي لا يملك
تذوقاً . أقول ذلك لأنني أعرف كم
نحن في حاجة إلى رومانسية
لغة هاني خليفة السينمائية ،
وإلى رؤية أحمد رشوان
العميقة والمرتبطة بخبرات
الطفولة ، وإلى الحس الانثوي
وعلاقته بالقضايا الاجتماعية
عند هالة جلال وتغريد
العصفوري ، وإلى اكتشاف
إيقاع سينمائي جيد خلال
طبقات اللاوعي عند عماد
أرنست . وأقول ذلك لأن الحل
ربما كان عند المركز القومي
للسينما أو عند صندوق
التممية الثقافية أو عند
المخرجين المنتظرين أنفسهم إذا
أخذوا الفن السينمائي كما لو
كان مسألة حياة أو موت .

وأقول ذلك أملاً في مشاهدة
مشروعاتهم القصيرة في دور
العرض الكبيرة قبل عرض
الفيلم الأساسي أو بعده ، أو في
حفلات منفصلة .. وعندي أمل
وأرجو أن يكونوا هم أيضاً
عندهم أمل .



النهاية أن تلوم هؤلاء الشباب
أنفسهم منهم من يفقد الأمل
سريعا ويقطع نهائياً عن الفن
ومنهم من يجلس منتظرا
الفرصة ومنهم من يريح نفسه
بمعادلة غريبة هدفها الوحيد
العمل في القنوات الفضائية
العربية ؛ أو حتى المصرية حيث
يخرج إما برامج تقليدية لا

الأكاديمية قد قامت بدورها
التعليمي وأسهمت أيضاً في
إنتاج هذه المشروعات
السينمائية الصغيرة بقر ما
وحدات محاولات تأسيس وحدة
إنتاج أفلام قصيرة للشباب إلى
جانب بلاتوه سينمائي مجهز
باحداث أسلوب لم يخرج إلى
النور بعد . ونستطيع في

[٢] ليلة مصرية مع فرقة رضا

فنون

١٠٥

رقصات ببا السيد زين
الصحراء وقاروق
مصطفى ليلة من ألف
ليلة وليلة) لكن معظم
التصميمات بغض النظر
عن بعض الفقرات
المشابهة لرقصات الأفراح
- تعبر عن تيمات
مستوحاة من رقصات
محمود رضا القديمة مثل
رقصة إسكندرية التي
تشبه كثيرا رقصة
العرقسوس التي كان
بطلاها محمود وفريدة
فهمي، وإن حاول
المصممون الجدد البحث
عن مفردات راقصة
جديدة تنتمي إلى نسق
الرقص الشعبي نفسه
وتختلف عن المفردات
الأساسية لتصميمات
فرقة رضا. ومع ذلك، فإن
أهم عيوب العرض هو
أداء الراقصات اللاتي
تميزن برشاقة وخفة
واضحة لكن بدون باهتات
الأداء، باردات، لا تبتلعن
بالموسيقى ولا يشعرن

رمضان مخرج ليلة
مصرية. وفي افتتاحيته
اليومية للعرض التي تدل
على موازنة واهتمام
خاصين، يقدم رئيس
القطاع الفنان عبد الغفار
عودة هذا العرض بوصفه
امتدادا لتاريخ الفرقة
المجيد الغنى عن
التعريف، وفي الوقت
نفسه بوصفه قطيعة مع
زمن المصمم الواحد بهدف
طرح مصممين جدد
وإبداع متعدد، وهو هدف
نبيل في حد ذاته أما
كيفية الوصول إليه
فموضع نقاش.

ابتداء، علينا الاعتراف
بارتفاع مستوى
الراقصين الرجال إلى
جانب نجاح العناصر
الدرامية في العرض مثل
الإضاءة وتشكيلات
الخلفية والأغاني
والموسيقى وكذلك نجاح
محاولة خلق حدوة
درامية خلال الرقص
والتعبير الصامت لتجاوز
فكرة الرقصة التابلوه (في

قدمت فرقة رضا للرقص
الشعبي على مسرح
البالون عرضها الجديد
ليلة مصرية الذي
استغرق الإعداد له عامين.
والعرض يضم مجموعة
من التابلوهات الثمانية
من مصممي الفرقة الذين
يعتبرون أنفسهم امتدادا
لمصمم الفرقة الأول
ومؤسسها محمود رضا،
وهم: ببا السيد وحمامة
حسام الدين والجدوى
رمضان وقاروق مصطفى
وهشام صالح وحسن
السبكي وسامي صديق
وعاطف فرج. وهذه
المجموعة هي في الأصل
نخبة من أفضل الراقصين
المؤسسين لفرقة رضا،
منهم من غاب كثيرا عنها
وعاد إليها مؤخرا، مثل
حسن السبكي، بعد أن
حقق شهرة واسعة خارج
قطاع الفنون الشعبية،
ومنهم من مكث مع الفرقة
وتدرج فيها حتى أصبح
مديرا لها ومخرجها
لأعمالها، مثل الجدوى



وحى حماس وتدفق
رضا الأم، واعتقد أيضا
أن وجود الراقصة الكندية
يبدو غريباً بعض الشيء
داخل فرقة بها ثمانية
مصممين وعشرات
الراقصين وتخصص في
الرقص الشعبي المصري،
حتى إن كانت هذه
الراقصة خبيرة فيه،
وشكرها وللجميع على
هذا البعث الجديد.

التعبير الشامل للراقصات
أثناء الرقصة التي
صممتها ديانا كالنتي
وقامت ببطولتها فكانت
تؤدي مشاعر الفتاة التي
تحب وتنتظر حبيبها
الصباة بجسدها ووجهها
وروحها، مما أكد الفرق
الكبير بينها وبين من
دربتهن. أعتقد أنهن في
حاجة إلى فقرات أطول من
التدريب والخبرة، وقبل
ذلك تربية مسرحية من

بالمعنى الدرامي للرقص.
وربما كان التدريب
مستولاً عن هذا جزئياً
وليس كلياً فالراقصات
أدين الحركات والإيماءات
بدقة وانتظام لكن أفتقدن
الحضور المسرحي في
حين تميز به الراقصون
الرجال لاسيما في
اللحظات التي تجمعهم.
وقد ظهرت قلة الخبرة في
التحكم في الطاقة
والتدفق على المسرح وفي

في ديوان البقر أناشيد الإعلام وتوظيف الفن

مسرح

وائل عبد الفتاح

لم يتردد كرم مطاوع في أن يكتب على كتالوج

عرضه الجديد

.. "ديوان البقر" أن ..

"هذه التجربة هي محاولة مخلصـة

وإيجابية في إطار الحملة القومية

الرامية للبناء والحب والعطاء

خدمة للقيم الروحية

والتنمية الاجتماعية

بمعناها الشامل..."

مصطلح "سلبى" يهدف

أساساً إلى "الدعاية"

المضادة ضد تيار بنافس

على السلطة (لا يمكن أن

نغفل هنا دلالة دعوة

الدكتورة هدى صفى ٤٠

من قيادات وزارة الداخلية

لحضور العرض ولا رعاية

وزير الداخلية نفسه لجولات

العرض في المحافظات !!)

الإعلام هنا "سلاح" في

المواجهة يسعى إلى

(الحشد) عبر أسلوب يعتمد

ويتفق المؤلف أبو العلا

السلاموني مع المخرج كرم

مطاوع في أن عرضهما -

أحد عناصر المواجهة مع

"التطرف والإرهاب"،

المصطلح الذى تعنى به

وسائل الإعلام الرسمية .

تصاعد حضور الجماعات

الأصولية الإسلامية على

مستوى تشكيل المناخ

الاجتماعى من ناحية ،

وعلى مستوى فرض رؤيتها

من نواح متعددة .. وهو

على (التضخيم) وصنع
المفارقات بين عالمين (أبيض)
(وأسود) .. وهنا يصبح
الخصم مجرد فكرة صغيرة
سوداء عابرة على ثوب
"الحقيقة" الأبيض الناصع
باطلاقية لا تغارق القديس
أبداً...

الإعلام يلح على انحياز
المتلقى غير المشروط في
طابور (المؤمنين)
(والمهملين)، عليه الحماس ،
وعلى الإعلام التفكير
بالنأيابة وتقرير صحة
الفكرة بلا مناقشة...

وهنا يختلف الفن تماماً...
حيث الحضور الأقصى
للعوى والرؤية ، التفكير
، وليس الانفعال فقط ... الفن
"ديمقراطى" لكن الإعلام لا
يحتل سوى الفكرة
ألوادة.

وفي السنوات الأخيرة
برز اتجاه يقطع المسافة بين
"الإعلام" و"الفن" من خلال
أعمال تقدم في المناسبات
القومية . مهمتها (الإشادة)



ليطولة (الشعب) من وجهة
نظر حكومية. تجرد
الخطات. وتدفعها إلى برج
القداسة الوطنية
والتاريخية..

احتفالات، "الفن" فيها
إطار خارجي يقدم من خلاله
"كلمة" الإعلام ورسالته في
التمجيد، والدعاية.

ومهارات الفنان في هذه
الأعمال لاتصنع سياق رؤية
.. وإنما تعلن عن إمكانيات
(تقنيات) صالحة
للاستخدام..!!

هذه الأعمال بداها جهاز
التليفزيون وخرجت منه
لتصبح "شكلًا فنيًا" يمسك
بطرف الفن ليخفي وظيفة
إعلامية...!!

وإلى هذا النوع تنتمي
تماماً... "ديوان البقر"!!

كيف تصنع ماكيت

يعتمد عرض "ديوان
البقر" على صدمة درامية
يحدثها تحول البشر إلى
قطيع (أبقار). يمسك المؤلف
بطرف الصدمة من إحدى
حكايات كتساب الأغاني
للاستهانين ويقابل بها نص
يونسكو الشهير "الخرتيت"
(١٩٥٨).

المقابلة بين (الخرتيت)
(والبقرة) تقف عند حدود
التشابه في نقد النسق
الفكري المخلق وسلطته في
تحويل وتعبئة الإنسان في
صناديق الحتمية

يضمن دخول الجنة) تحولاً
من (إنسان) إلى بقرة يتدلى
لسانها، اللسان هنا يفقد
وظيفة الكلام، ويتحول إلى
علامة (حيوانية) هي مرتبة
دننا.

التسليم في نص
السلاموني كان موجهاً إلى
جهة أضعف فأصبح نوعاً
من ضرب سوط آخر فيما لا
يعتقد النص أنه سيشتعر
بالألم..

وهي نظرة تضرب سياق
العمل، لأنها من حيث
انتقادها المصادرة، تصدر
أفكار الآخر (المنافس على
الخشية) وتحكم عليها بأنها
(خرافات) تحول الإنسان

البرجوازية، وفي استخدام
أسلوب تحسيس الأفكار
والرؤى (التحول إلى خرتيت
أو إلى بقرة..)
لكن التشابه يفترق في
السياق...

في نص يونسكو نقصد
لسلطة تصادر الأفكار
المختلفة معها، التهكم عبر
تحسيد فعل السلطة هنا
(الخرتيت) تصغير لهذه
السلطة.

بينما السلاموني عندما
كتب نصه جسد "فعل" الكتلة
الصامتة (الشعب) والتي
نرى من استجاباتها
لخرافات (لعق الأنف والاذن



الأصولية الإسلامية...)
يلحظ الشيخ أعجاب
الناس بالراقصة "تعاينة"
(عابدة فهمي) ليجعلها
طعماً بصطاد بها المزيد من
الابتاع حين يشترى توبتها
عن الرقص دعاية لأفكاره ..
(إشارة مباشرة إلى ظاهرة
ارتداء بعض الممثلات
المصريات الحجاب
واعتزالهن الفن ، والتي
كشفت الصحف بعد ذلك أن
غالبيةهن فعلمن ذلك مقابل
مبالغ كبيرة من جهات
خليجية...!!)

الآن أصبح الشيخ سيد
الجموع . وفي القصر
ينجبال الملك (أحمد حلاوة)
وزيروه (عاصم نجاتي) على
الوضع الراهن .. ينحاز
الأول . إلى مغازلة الاتجاه
السائد ، بينما يحذره

صراع يفجره وصول
الشيخ حمود بن المؤدو
(لعب دوره الممثل عبد
الرحمن أبو زهرة) الذي
يقدمه العرض صاحب
طريقة صوفية (تصبح في
الحوار على ألسنة الممثلين
بعد ذلك أمير جماعة...)
يفرى بأمواله جموع جائعة
الانضمام إلى طريقته.

الجموع كتلة في الوسط
يمر بينها الشيخ وتابعه
(أسامة الكدواني) الذي
اختاره من بينهم ليكون
أميراً . الحركة تشير إلى
سهولة اختراق هذا القادم
من بلاد تملك المال ولا تملك
العقل... (إشارة مباشرة إلى
أن التطرف والتخلف يتدبير
جهة خارجية، كما تحب
أجهزة الحكومة وصف
معركتها مع الجماعات

إلى مرتبة دنيا، وتحتقر
الأخر (على الخشبة وفي
الصالة...) توجه إليه خطاباً
من أعلى يتم استقباله
باتجاه واحد فقط...!!

وهنا تنقلب عملية التحكم
لتصبح دعاية مجانية تقوم
على طريقة الإعلانات
التليفزيونية بالترويج
لسلعة في مقابل سلعة
أخرى مستخدمة أسلوباً
يضعك (المثلي) في خاتمة
الضعفاء والبلهاء إذا كنت
قد استجبت للسلعة
(المعادية) وتبشرك بسعادة
ونشوة إذا تركتها وذهبت
إلى السلعة المعلن عنها.
هكذا بدون تفاصيل ، وهكذا
باستخدامك أداة ضمن لعبة
الدعاية (ممثلون لا ترى
وجوههم على الخشبة...) أو
هدفاً للشرء والترويج ..
(جمهور بلهث العرض وراء
حماسهم وتصفياتهم في
الصالة...)

وهكذا وفق تخطيط على
الورق يصنع قوانينه من
يقين يحرك المعلنين عن
السلعة بأنها الفضلى ..
يقين مبنى على تصور ذهني
يحرك العلاقات ،
والشخصيات ، واللحظات
الدرامية ، والتقنيات
"المسرحية" على طريقة
صناعة النماذج التوضيحية
(ماكيت)...

وكيف تفسد الفن؟

وعلى الخشبة نحن أمام

الثاني من ضياع دولته .
يدعّمه في ذلك ابنته (ناهد
رشدي) درست العلوم في
بلاد الروم ، عادت لتحدث
عن أهمية العلم والعقل في
خطب عصماء بينما الملك
يدور حولها بحثاً عن متعته
فيها!!

هكذا اكتملت صناعة
النماذج...

الشيخ بلباس اسود
(يؤشر على ظلامية دعوتها)
ينتشر بين الناس، الذين
أصبحوا قطيعاً (يرتدون)
أقنعة تتدلى منها السنة
الأبقار...) وينضم إليهم
الحاكم الذي يدخل الخشبة
ويتحرك على رقعة الشطرنج
في لعبة السلطة التي تشير
عليه في النهاية بالاستسلام
إلى الشيخ والتحول إلى
قاضي يحاكم خصومه ..
(يرتدي الملك في البداية
ملابس وتاجاً تؤشر إلى أنه
عسكري، ويخلعها في لحظة
التحول لتظهر ملابس
سوداء تنسجم والعصر
الجديد...)

في المعسكر الآخر الوزير
وابنته (يرتدي كل منهما
ثياباً فضمة بلون أزرق...)
نموذج المثقف كما ترسمه
الأدبيات المعاصرة، مولود
في رعاية السلطة ، التي
تجذبّه إلى أحضانها ..
(مشهد زواج الملك من ابنة
الوزير مفتعل خاصة في
لحظات حاول فيها العرض

الإحالة على علاقة شهرزاد
وشهريار...) ويستند إلى
ثقافة الغرب...
وينضم إليهما لحظة
المحاكمة نعناعة التي تفيق
من انبهار المال والحب
(أحببت الشيخ...) على
الحقيقة الخادعة...و..

يمكنك بسهولة إذا لم تكن
شاهدت العرض أن تستكمل
خيوطه ، محاكمة (لحظة
ذروة مفتعلة...) بيرع كل
طرف فيسبها في إلقاء
مونولوجات فلسفية ثقيلة،
واحتدام صراع مفاجيء بين
نعناعه والشيخ ، يحسمه
الأخير بالحكم عليها
بالحرق على أن تعلن قبل
تنفيذ الحكم عن آخر
رغباتها ، لتكون أغنية
تتحدث عن عظمة الفن
وخلوده و..

ينتهي العرض ولا تعرف
متى بدأ، خطابات متناقضة
(تتحدث نعناعة في البداية
عن حاجتها للعمل كراقصة
بعد وفاة والديها، ثم فجأة
بعد قليل تسمعها تتحدث
عن شعورها بالنشوة
العارمة كفراشة وهي
ترقص...) وخطب عصماء،
وخليط من أداء ممثلين بين
هزلي (أبو زهرة والكودائي
وحلاوة) وبين فخم (عادية
فهمي)، إلى ما يشبه إلقاء
الأناشيد المدرسية (ناهد
رشدي).

وعلامات فقدت تأثيرها
من تشتت خلقه هذا
الحضور الطاغى للدعاية ،

وسنرى مثلاً أن المخرج فتح
قضاء الخشبية على
الصالتين في مسرح
الهناجر، لكنه رسم الحركة.
ونثر العلامات في وضع
أقرب إلى صالة واحدة ،
وبين حين وآخر يتذكر
الصالة الثانية.

وأيضاً سنرى استخدام
القواطع الشفافة دلالة على
رغبة الكشف عما يدور في
الواقع (لكن العرض أسهم
في إسدال ستائر كثيفة على
ما يجري في الواقع...)
وكتقنية تساعد على حرية
الحركة... (لكن الحركة
مقيدة بالرؤى المسبقة...)
وعلامات أخرى مثل قواطع
معدنية تؤدي وظيفة المرايا
من ناحية . وتشير إلى بنية
الدولة (التي تسقطها
خرافات الشيخ) من ناحية
أخرى، تاهت في ظل غياب
سياق "الفن المسرحي"...

المسرح في "ديوان البقر"
كان مجرد "حكمة درامية ،
مقلدة بحوارات فلسفية
عقيمة ، تؤدي دورها
كخلفية لأغان باهتة ،
الحائنه نموذج الاحتفاليات
المناسبات، وهي لأحد
محترفي هذه الاحتفاليات
(جمال سلامة)!!

والأغاني مجرد إيقاعات
صاخبة على قضية ساخنة
، تغازل ، وتداعب. ولا تفعل
شيئاً آخر... ربما غير سؤال
.. هل عاد كرم مطاوع إلى
الإخراج المسرحي حقاً...؟

في العهد القادم

وثائق محاكمة فيلم
«المهاجر»

الدعوى القانونية

- حيشات الأحكام -

بيانات المنظمات والهيئات والأفراد -

متابعة لردود الأفعال

الإبداع القصصي لدى المرأة: قهر وجنس وخصوصية مزعومة وأخوة مسلوبة

مجدى حسنين

يوثق أن يضع المرأة في ركن خاص تتقوقع فيه، أو تنغمس في مشاكل محدودة الأهمية، قد تدفع الخصوم إلى إطلاق الشعارات الضارة وصيحات الحرب ضد المرأة ومكاسبها، وتعود بها إلى الوراء؟ والإجابة الأولى التي يؤكددها «د. الراعي»، أن الأدب بوصفه نشاطاً إنسانياً، همّ عام، وتكليف مشترك ودعوة إلى الندية التامة بين الرجل والمرأة، تلك الندية التي توحد لا تفرق. هموم الجنس

ويؤرخ الناقد «إبراهيم فتحي» في بحثه لبدايات الإبداع القصصي لدى المرأة في مصر، ويعود بها إلى بدايات القرن الحالى وأواخر القرن الماضى، رابطاً بين هذا الإبداع وبين المشروع الثقافى العام للطبقات الوسطى، فى محاولتها للتحرر من السيطرة الاستعمارية، وتناول أدب هذه

أيه خصوصية للإبداع القصصي لدى المرأة؟

السؤال لم يزل مهماً، وإن أُمست الخصوصية مشكوكاً فيها، تلك هى النتيجة التى يخرج منها المتابع لمناقشات ندوة الإبداع القصصي لدى المرأة، التى عقدتها لجنة القصة بالمجلس الأعلى للثقافة يومى ٥ و٦ إبريل الماضيين، وشارك فيها عدد من المبدعات والباحثات والنقاد. وساهمت الأسئلة التى طرحها المشاركون فى أبحاثهم وهم د. رضوى عاشور وإبراهيم فتحي واعتدال عثمان ود. أمينة رشيد إلى جانب تعليقات د. على الراعى - مقرر لجنة القصة - والناقدة فريدة النقاش ود. نصر حامد أبو زيد، فى توجيه مسار الندوة، المسار الأهم، بعيداً عن البوح الترمائى والحرية فى الكتابة بالجسد، التى مثلت هاجساً كبيراً للعدد من الكاتبات فى شهاداتهم. الإبداعية

الاسلم أن يكون الألب أدبا وحسب، كتبه رجل أو امرأة، وأن فى التخصص تكريس لمعانى الفرقة وإعلاء من شأن التضاد بين الرجل والمرأة،

«إذ تنسأل «د. الراعى»: منذ متى كان لها أدب خاص بها، وهل هو أدب أم كتابات تخرج عن الموضوعات، واليس قيامه صاراً بالحركة الأدبية، ومن



على الفروق الواضحة بين الإثارة والفن. أما الكاتبة «فتحية العسال» فتعطي الحق للمرأة في التعبير عن جسدها بجرأة، لقدرتها على الكتابة عن المشاعر الانثوية، التي لا يستطيعها الرجل.

إشكالية الحرية

ولا خلاف على الحرية المطلقة للكاتبة في التعبير عن جسدها أو غيره وهو ما وقفت عنده كثيرا لشهادات المبدعات (بهيجة حسين، هالة البدرى، إقبال بركة، عائشة أبو النور، سهام بيومي، زينب صادق، هناء عطية، راوية راشد) إعمالاً لمبدأ ديمقراطية الحكى والبوح.

لكن مفهوم الحرية لدى «د. رضوى عاشور» - كما أكدت في بحثها- هو جزء من نسق فلسفى، يتخطى علاقة الإنسان بالوجود ورؤيته له، سواء كان واعياً بتفاصيل هذه الرؤية أو ممارساً لها دون وعى بالتفاصيل، والأمس نفسه لدى الكاتبات، إذ يختلف مفهوم الحرية لديهن باختلاف رؤيتهن في الموقع والموقف، وإن اجتمعن على الوعى بخصوصيتهن كنساء بعائين بدرجات متفاوتة من القهر والتهميش، دون أن ينفى هذا التعدد وجود مشتركات وهو اجس ملحاً تؤكد قدراً من التشابه.

الاجتماعية في صيغة التانيث والتذكير، لا على العوامل البيولوجية المتصلة بالجنس. ولا يغفل إبراهيم فتحى، الإشارة إلى الأصوات العالية التي تزعم أن الكتابة النسائية تنطلق من الجسد، باعتباره نبعاً تتدفق منه الصور والاستعارات، هو الجسد الشبقى العارى جسد الشوق واللذة والبوح، ورفض ما يسمى التسمامى الزائف، ويمثل الوعى بالجسد هنا محورا لأعمال قصصية عديدة، والمساويز من هذه النوعية تؤكد أن أدب المرأة القصصى حركة فضفاضة وليست نسيجاً محكم النهج، نتيجة لتعدد درجات الوعى لدى المرأة.

هذا الجانب الآخر الخاص بالكتابة الجسدية شغل حيزاً كبيراً من نقاشات المشاركين، وهو ما لا يرفضه «د. أمين العيوطى» مادام جاء محترماً، غير ملتفت لتجاوزات بعض الكاتبات، التي يصفها بعدم الاحترام. كذلك تراها «د. لطيفة الزيات» «مسألة نسبية إذا ما وضعناها في إطارها الصحيح، فالجسد الذى تتحدث عنه المرأة، هو جسد الجميع، ويجب أن يلقى حقه في التعبير عن كيفية الأشياء» في إطار منظومة الحقائق الاجتماعية المتعددة الأوجه والمطالب والالاحات، مؤكدة

المرحلة العلاقة بين المرأة والرجل، كمحور هام في نسيج الذاتية، وهو ما تجلى في كتابات المرأة في المجالات النسائية المتعددة عند نهاية القرن التاسع عشر، وبدايات القرن العشرين، حتى يصل ذروته عند «د. سهيلير القلماوى» عام ١٩٣٥ فى مجموعتها القصصية «أحاديث جيتى»، ويتصاعد هذا المنحنى الرومانسى الذاتى، ليصل إلى رواية «الجامدة» للكاتبة أمينة السعيد عام ١٩٤٦، عندما يتحول العمل الفنى إلى جزء مادى من عملية الصراع الاجتماعى، تستهدف تحقيق ذاتية نامية لامرأة الطبقة الوسطى فى المحل الأول.

وعلى النقيض من ذلك الاتجاه التقليدى، الذى يرسم صورة المرأة فى الأدب، باعتبارها كائناً فطرياً طبيعياً، أو أنثى خالدة، تأتي رواية «الباب المفتوح» ١٩٦٠ للدكتورة «لطيفة الزيات» لتفتح المجال واسعاً أمام تصوير المرأة فى الأدب باعتبارها شخصية إنسانية، متعددة الأوجه، متغيرة الملامح وفقاً للعلاقات الاجتماعية الثقافية المتحوّلة.

ويمضى فى هذا النهج عدد كبير من المبدعات انصب اهتمامهن على كشف المقدمات والتحيزات الأبوية الشائعة، والتركيز على العوامل



النقاش» منحى آخر، يكمل الصورة التي أشارت إليها «د. أمينة رشيد» و «د. رضوى عاشور»، إذ تتساءل عن ذلك النص الغائب، الذي يجعل حرية المرأة المبدعة منقوصة ومبتورة، بنفى النساء

اجادوا الحوار بين كتابتهم وأزمة زمنهم.

النص الغائب

وتأخذ إشكالية الحرية عند الناقدة والكاتبة «فريدة

وتتفق «د. أمينة رشيد» مع مفهوم الحرية الذي حددته «د. رضوى عاشور»، مؤكدة على وعى المرأة للشرط التاريخي الذي تعيش فيه، وأن أكبر الكتاب والكاتبات هم الذين

وكانه إنتاج محلي لهؤلاء المبدعات، مما جعل الأدب النسائي، مجرد موضة تتبع ما يتم في الغرب. هذا في الوقت الذي لا تنفي فيه د. رضوى عاشور، وجود خصوصيات للأدب الذي تكتبه المرأة، يؤدي إلى التأكيد على الذات، دون إحداث فصل تعسفي بين الإنتاج الذي يقدمه الرجل أو المرأة.

أما هاجس اللغة فتراه د. رضوى، سعي لامتلاك هذه اللغة التي لا تملكها المرأة المبدعة، ولا تملك أن تملكها، وكان امتلاكى لهذه اللغة، سيثبت ملكيتى المشكوك فيها لهذه الخصوصية التي انتهجها- أنا وغيرى- الكتابة الأدبية.

ولذلك ترفض «اعتماد عثمان» حذف نون النسوة من اللغة العربية، كما هو الحال في عدم استخدام الضمائر التي تميز بين المرأة والرجل في بعض اللغات الأوروبية، أو بالأحرى عدم استخدامها، مؤكدة على أن قضية المبدعات العربيات هي تحويل نون النسوة إلى نون الإنسان، وأن الاحتفاظ بنون النسوة، لن يمنعنا من تغيير معيار الأدب نفسه.

القصصى- تحديداً دون غيره من الإبداعات لدى المرأة! تجيب «فريدة النقاش» بأن الإبداع المكتوب يمثل نوعاً من البوح المعلن والصريح، الذي يتعامل بلغة الكلام والكتابة المقدسة، التي تتسم فيها صورة المرأة بالغموض والالتباس، وأحياناً ما تكون المرأة فيها هي صنو الخطيئة والندم.

لكن هذه الخصوصية يخشى منها د. نصر حامد أبو زيد، بما تحمله من وعى طائفى ضمنى، قد تؤدي إلى اختصار المسألة إلى ذكر وانثى، وأن التعامل مع الأدب الذي تنتجه المرأة يجب أن يكون انبياً في المقام الأول، خاصة أن بيئة اللغة أيديولوجياً. ضد المرأة، إذ تقرر اللغة العربية لفظ «قالوا» لخمسين سيدة بينهن رجل واحد، ولا تقرر لفظ «قلت» فالأدب صياغة وبنية وتركيب، قبل أن يكون موضوعاً.

هذا الطرح النسائي للأدب في نظر الكاتبة «سهام بيومي» بدأ في الآونة الأخيرة بأخذ شكله المؤسسى المنظم، من خلال خطابات تروج للأدب النسائي، احتكاماً لما يحدث في الغرب، حتى ظهرت الصورة في شكل نبليجة لما ينتج في أوروبا وأمريكا،

الشعبيات، لا فحسب خارج الكتابة، بل خارج القراءة والتلقى (١١ مليون امرأة أمية في مصر)، مما ينفي الصوت الشعبى في العمل الإبداعى النسائي، وهو ما يحتاج إلى الدراسة والتحليل، لكل المواقف النسائية التي دمرها الفقر والجهل والتجاهل والصمت القسرى، حتى لا يبقى العمل الفنى جزءاً من عملية الصراع الاجتماعى، تحقق به امرأة الطبقة الوسطى وحدها، ذاتية نامية، ولا تتعداها إلى نساء الشعب، حين يتوافر لهن مستوى لائق من الحياة والتعليم الحقيقى.

هذه الصرية- عند فريدة النقاش- لدى المرأة الكاتبة، تعنى تجاوز التيمات وصور الذات والعالم والشوق الخاص للانعقاد من سطوة القهر التاريخى الطويل والتهميش المتواصل للنساء.

ولذلك لم تجد «فريدة النقاش» في شهادات المبدعات في هذه الندوة، أية معضلات تواجه المرأة المبدعة، وإنما اكتفت بالخبج من التأكيد على كون النساء نساء، يسعين لنوع من المساواة، مما جعل الاهتمام الزائد بالمرأة الكاتبة، وكأنها هو اعتذار عنها ولها.

خصوصية مزعومة

لكن لماذا التأكيد على الإبداع

فى مؤتمر الفيوم الأدبى أبحاث وأشعار ورفض للتطبيع

خالد حرب

والقى الضوء على مجموعة من الإبداعات والدراسات النقدية من أهمها دراسة د. عبد المنعم تليمة "عن الإبداع الروائى فى الفيوم حيث تناول بالنقد رواية "المتمردون" لصالح حافظ" ورواية "الدائرة" لتجدي إبراهيم ورواية "رائحة النعناع" لحسين عبد العليم كما قدم سيد البحراوى قراءة فى بعض القصص الفيومية أشار فيها إلى أن النصوص التى قراها لاكتشف للأسف عن أى خصوصية محلية لسبب بسيط أنها ليست نصوصاً فنية بالمعنى الدقيق.

وأشار د. البحراوى إلى تميز الكاتب أحمد طوسون عن باقى قصاصى الفيوم بجسارته فى البحث عن مناطق جديدة فى الحياة الإنسانية واكتشاف وسائل فنية لتجسيدها رغم أخطائه اللغوية وقدم "صالح السروى" دراسة بعنوان "تجربة الحياة ومازق

أوصى مؤتمر الفيوم الأدبى الأول بتأييد الموقف

من عدم التوقيع على معاهدة الحد من انتشار

الأسلحة النووية ما لم توقع عليها إسرائيل .. كما

عارض المؤتمر أى توجه نحو التطبيع الثقافى ..

وناشد جامعة الدول العربية بـ ألا تكف عن سعيها

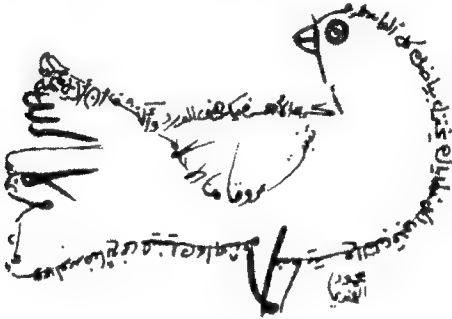
لرفع الحصار عن شعب العراق.

جاء المؤتمر مليئاً بالأحداث والفعاليات الأدبية

التي أثرت الحوار من خلال المشاركة الإيجابية لعدد

من النقاد والتنظيم الجيد الذى ساهم فيه أدباء الفيوم

تحت رعاية الهيئة العامة لقصور الثقافة.



كما قدمت الدراسات حالة نقدية للناقد الفيومي مراد بطرس صالح قام بها د. محمد حسن عبد الله وقراءة من ثلاث مسرحيات من الفيوم لمحمد السيد على وقدم عدد من الشعراء والباحثين منهم أمجد ريان ورضا العربي ومسعود شومان ود. يسرى العزب وشحاتة إبراهيم وأحمد عنتر مصطفى دراسات لشعراء الفيوم في مقدمتهم أشرف أبو جليل ونادى حافظ وأحمد قرني ومجدي الجابري ومحمد حسني وغيرهم من الشعراء.

ومجموعة غير مطبوعة 'الرجل الذي سرق وجهي' لعويس معوض. ولفت د. الجيار النظر إلى تمثيل هذه المجموعات لكتابتها خلال الفترة الزمنية المذكورة أكثر مما تمثل القصة القصيرة في الفيوم كما أعد د. جمال التلاوي دراسة عن مستويات القص في رواية 'مسافة بين الوجه والقناع' لنبيل عبد الحميد مشيراً إلى أنها الوحيدة من بين رواياته التي تنحون نحو الرواية الجديدة ومقتضيات قصصها وموضوعها أيضاً الذي يفرض هذا الشكل.

الإنسان - قراءة في القصة القصيرة في الفيوم لكل من أحمد طوسون وعبد الوهاب محمد وسيد معوض وحمدي أبو جليل ومنتصر ثابت أما د. مدحت الجيار فقد قدم دراسة عن لغة القصة القصيرة في الفيوم من خلال أربع مجموعات قصصية منشورة فيما بين عامي (٨٩ - ١٩٩٤) هي الصعود على عمود أملس لسليمان كابوه وحكايات مصرية لنجدي إبراهيم والرجل الذي حاول جمع شتات نفسه لحسين عبد العليم وأمسيات عائلية هادئة لمنتصر ثابت

الحركة الحدائيه العمانيه في مواجهه الاصوليه

إبراهيم شرغلي

رسالة
مستقط

وفي سلطنة عمان الآن هناك حركة ما يلحظها المتابع .. فإلى جانب دخول سيدتين إلى عضوية مجلس الشورى في نهاية العام الماضي، هناك أيضاً دعوة السلطان قابوس إلى تعميق العمل بالسلطة حيث ينص القانون الآن على وجود نسبة لا تقل عن ٥٪ من إجمالي العمالة بأى شركة من العمانيين. وهو ما عاد وشدّد عليه في آخر خطاب مفتوح له بمدينة "صلالة" بعد انتهاء جولته بمحافظات السلطنة في الفترة من ٧ يناير وحتى ٣١ يناير الماضي حيث أكد أن مقولة البطالة هي مقولة زائفة باعتبار أن هناك ٥٠٠ ألف موظف أجنبي يعملون بالسلطنة فيما حجم العمالة العمانيّة لايزيد على ٣٠ ألف فقط.

وفي أثناء هذه الجولة شهدت العاصمة مسقط لقائين ثقافيين على درجة

التكرار وعدم وجود الجديد

هو الذى سبب خلق الحركة الشعرية الجديدة- هكذا

يبادر الشاعر العراقي جمهور الحضور

في إحدى الأمسيات الشعريتين اللتين أقيمتا في

سلطنة عمان بمدينتي مسقط وصور الأسبوع قبل

الماضي.

وإذا كان البياتي يقصد بذلك الحركة الشعرية

الجديدة في العراق والتي قامت على تجربته الحدائيه

ومعه كل من بدر شاكر السياب ونازك الملائكة .. فإن

السبب نفسه هو سبب عام للحركة في الثقافة العربية

المعاصرة بشكل عام بالإضافة إلى أنه سبب لكل حركة

تغيير في العالم.

الشعرية على شكل القصيدة
المغنى لأن الشعر صنعة
بجانب الموهبة وأضاف :
يخيل لى أن بعض القراء
عندما يرون لغة مركبة فى
قصيدة من القصائد
الجديدة ينتابهم الظن بأن
هذه رموز وهذا غير صحيح
وإنما هى إشارات ودلالات،
فإننا فى شعرى لا استخدم
رموزاً مجردة وإنما
استخدم الدلالات الحية
الميتة سواء من التراث أو
من الآثار أو التراث الدينى
أو غيرها.

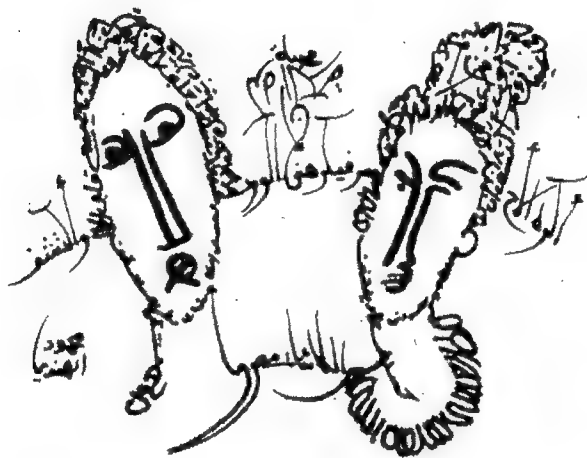
وحول مسيرة الشعر
الحديث أشار البياتى أن
العالم كله وعلى امتداد
عصوره شهد دفعات فى
الحركة الشعرية كنتيجة
لهزائم وانحسارات . هذه
الانحسارات لاتصيب
الجانب الاجتماعى
والاقتصادى فقط وإنما
تمتد بالضرورة إلى الثقافة
- سواء كانت عوامل
الجزرية والانحسار هذه
داخلية أم خارجية وسواء
من كانوا يهددون الحركة
الإيجابية فى المجتمع
يعرفون أم لا يعرفون.
إن الشعر فى حالة تحدى
دائمة ، ونتيجة انتشار
التعليم ومراكز الثقافة



حركة الشعر الجديدة مشيراً
إلى أن الشعر هو الشعر
العمودى فإن ذلك قد قوبل
باستهجان الحضور من
محبى الشعر العمانيين
والعرب مع همهمات تدعو
إلى عدم التعميم.
ولم يعلق البياتى على
ذلك وإنما انتقل إلى سؤال
أحد الحضور التالى وكان
يثير بدوره أسئلة عن
غموض القصيدة الحداثية
وانتشار الرمز بها وهو ما
دعا البياتى للقول إن الشعر
القديم كان مقلداً بالرموز
وأن الشعراء القدامى الذين
خلد شعرهم هم الذين
استخدموا الرمز لدفع الروح
إلى شعرهم وإضفاء

كبيرة من الأهمية الأول مع
الشاعر عبد الوهاب
البياتى، أما الثانى فكان مع
المفكر د. نصر حامد أبو زيد
. الباحث فى الإسلاميات.
افتتح البياتى لقاءه مع
الجمهور بإلقاء مجموعة من
قصائد ديوانين قديمين هما
"بستان عائشة" و"أبارق
مهشمه" بالإضافة إلى
قصائد جديدة يضمها
ديوانه الجديد قيد النشر
والذى يحمل عنوان "كتاب
المراثى".

وإذا كان لقاء الشاعر
المفتوح بالجمهور بعد
انتهاء الأمسية قد بدا
بهجوم أحد ناظمى الشعر
المقفى أو العمودى على



الأجنبية والمدارس التي تنقل الثقافة الأجنبية نشأت حركة تحاول أن تصنع لها ثقافة من خلال العربية.

والشيء الأساسي الذي ينبغي أن نضعه في حسابنا أن الثقافة العربية لم تتحطم على مدار غزوات التتار وغيرهم ، ولعل سر بقاء العرب حتى الآن هو محافظتهم ودفاعهم المستميت عن ثقافتهم لأن هذا هو المعيار الحقيقي لقياس قوة الشعوب لا أدل على ذلك من أن السبب الحقيقي خلف انتشار الهنود الحمر في أمريكا هو عدم استطاعتهم المحافظة على ثقافتهم.

وإجابة على سؤال حول منشاء وعدم إقامته في العراق قال البياتي: مكره أخاك لا بطل والإمام على له مقولة شهيرة: "إذا لم تستطع دفع الجرة فهاجر".

وحول الجزء الآخر من السؤال عن مدى تغير اتجاهات الشاعر بعد التغير الذي طرأ على أيديولوجيات كثيرة في العالم قال:

أنا شاعر أولاً وأخيراً لم أدخل في دوامات سياسية - إننا مع الحرية والعدل وقيم

الإنسانية الإيجابية من مفهوم إنساني وليس من خلال دعايات أيديولوجية ولوسف أظل متحيزاً للحرية والعدل ضد اليأس الإنساني الذي تزايد في كثير من بقاع العالم الآن. أمسا الذين تخلوا عن أيديولوجياتهم فهؤلاء امتهنوا الأيديولوجية التي كانت مهنة من لا مهنة له مهنة له وبمجرد سقوط تجارتهم سقطوا فهؤلاء ليسوا مقياساً للنضال الإنساني.

وإذا كانت قاعة النادى الثقافى بمنطقة القرم التي عقدت بها أمسية البياتي قد امتلأت إلى آخرها واضطر الحضور إلى متابعة الأمسية من خارج القاعة فإن ذلك نفس ما حدث فى قاعة النادى الصحفى بمدينة الإعلام بمسقط التي عقدت بها محاضرة د. نصر حامد أبو زيد تحت عنوان "تجديد أسئلة الفكر الإسلامى - أمثلة واقتراحات.. والتي أكد فيها على ضرورة تجديد الفكر من خلال قراءة النصوص القرآنية والنبوية قراءة تأويلية متقدمة باعتبار أن القرآن هو النص

المولد لكل النصوص". وأضاف أن ثمة محاولات لاستنطاق القرآن بنظريات علمية تجعل من القيم الحديثة مرجعاً للتفسير والتأويل مؤكداً أن المشكلة أو الأزمة التي يعاني منها الفكر الإسلامى هي إن المظهر حدائى والمخبر قديم وهذا ما يهدد الوعي ببطء.

كما قدم فى نهاية محاضراته عدة اقتراحات منهجية لتجديد الفكر منها التركيز على دراسة النصوص الأولية والنصوص التأسيسية للقرآن والسنة وقراءة الواقع ونقده من خلال تحليل الخطابات السائدة وقراءة التراث العربى والإسلامى قراءة ناقدة تكشف عن إنجازاته وإعادة تحريك النص الساكن بقراءته قراءة جديدة بدون خوف.

وإذا كانت محاضرة د. نصر أبو زيد قد أثارت جدلاً واسعاً إلا أنها أعطت بشكل من الأشكال انطباعاً فى الوضع الثقافى لحملها.. ليس أدل على ذلك مما جاء افتتاحية إحدى المجلات الجديدة ، كمنبر ثقافى حدائى وجديد وجاد وهى

مجلة "ننروى" التى يشرف على تحريرها الشاعر العماني سيف الدجي والتي صدر العدد الأول منها مؤخراً حيث يقول فى الافتتاحية "إننا نسبح فى بحر من هواجس الإجداد كما يقول يونج - نزعة الأصول الصارمة والقسرية بحرفيتها ونفيها لى اجتهد بخالف قبوليتها للتراث والكتابة والحياة تجسد القطب الآخر والأكثر خطورة لحجب الجوانب المشرقة والخلاقة فى هذا التراث فيما أن يتم الانصياع لهذا المفهوم الذى يجمد التراث فى الزمان الذى أنتج فيه وإما يتهم صاحب الرأي الآخر "الحديث ربما" بالمرور والخروج من جادة الصواب وفق التعبير المتبع! محاكمات ومفاهيم جاهزة سلفاً يقذفها أصحابها بخفة على كل من يختلف فى تناوله لمفهوم التراث وإشكال التعبير المختلفة وكانما هم الأوصياء المنزلون على البشر وقيمهم وتراثهم .. هذه المفاهيم الجاهزة التى لاتقبل الشك فى شيء ولاتقبل الحوار المعرفى أو لا تسعى إليه مكتفية بذاتها وبلاغها اليقيني الناجز عن قيم الأمة

وبيان ماضيها ومستقبلها الأكيد هى التى تؤدى إلى ظلامية مفرطة فى الثقافة والحياة.

جاءت المجلة بعدة موضوعات ودراسات هامة منها دراسة "على جعفر العلاق" الشعر خارج النظم الشعر داخل اللغة" التى تناول من خلالها التأكيد على أن شعرية الشعر فى تراثه القديم مجسداً فى القصيدة العمودية أو فى كل أشكاله الجديدة يحققها قانون التعبير الداخلى لا الوزن ولا القافية ولا أى من المظاهر الشكلية بلبل فتور ورداءة كثير من الشعر العمودي إبان مجده موضحاً "أن تلك الجدل الخصب حول النص القرأى وطاقته التعبيرية لايعكس إقراراً بسحره الطاغى فحسب ولكنه يجسد فى الوقت نفسه الإحساس بإمكان شعري مهدش يقع خارج النثر المطلق وخارج الشعر المطلق كذلك إنه إعادة اعتبار لماغلية نصية لاتستمد قيمتها من وزن أو قافية لكنها مع ذلك تظل طافحة بإمكانات تعبيرية مؤثرة". احتوت المجلة على مجموعة أخرى من الدراسات منها "تجيب

محفوظ والقدر" لإدوار الخراط والمتنبى والمرأة" لحسن بن حمود الكندى "ومن الخبز الصافي إلى زمن الأخطاء" للوث جارتيا كاستينيون والقصيدة المعاصرة لمحمد لطفى اليوسفى وزاوية الليل وشاعرية النص المفتوح" لعبد الله السمطى بالإضافة إلى نصوص لسعدى يوسف وقاسم حداد ومحمد الثببتي وعبد الله البلوشى والهفوف محمد سليمان جوادى وطالب المعمرى ليبولد سنجور والياس فى كوخ.

بالإضافة إلى موضوعات حول المسرح والسينما فى مصر والفن التشكلى والمتابعات والقراءات النقدية واستطلاعين مصورين عن طراز التعمير والعمارة فى عمان وآخر عن مدينة نزوى كإضافة هامة إلى المجالات الثقافية التى تفتقد الصورة فى غالبيتها العظمى كعامل فى عوامل اجتذاب القارئ إلى الحقل الثقافى لخلق التواصل الذى يحتاج إلى مجهودات كبيرة فى مثل هذه المرحلة من حياتنا المعاصرة.

د ب و ق

الف : ١٤٢

عندما اجتاحتني «الكمبيوتر» بما يمتلكه من مقدرة تكنولوجية فائقة توقفت كثيراً، وهالني حجم التوقف فصدمت... وساءت نفسي: هل من مخرج من المأزق الكبير؟..

وجدتني - ذات مرة - بين حدائق صخرية من الحروف، حاولت تشكيلها بأزميل من الحب، فأينعت زهوراً بشرية حية تتراقص هنا وهناك... فلم يعد الألف ذلك الحرف السامق كالنخيل، وليس للحروف الجمالسة سكونية، وإنما صار للألف ألفة، فهو يجري مدعوراً ذات مرة، ويقع خائفاً مرة أخرى، يبارز بعض الحروف أو ينحنى لحروف ملؤها الرقة، هو هش ضعيف حيناً، وصلب رهيف حيناً آخر.

حروف بعضها مركبات شمس، وبعضها طائرات ورقية، وبعضها براعم تتفتح، وبعضها أحس بالكهولة، ولكنها جميعاً تتألف وتتناثر، تتلاقى وتتباعد، تولد وتوأم، يميزها جميعاً الحركة الدائبة، وتحدي السكون والخمول.

لا أخفيك سرّاً، كم كانت دهشتي وفرحتي، بحجم الإحباط اتسع شوقي لرؤية ذلك المولود الجنيني الذي أحال صدمتي إلى كشف، فرقصت.. ها أنا اتحدى «الكمبيوتر».. اتحداه بما تملكه أدواتي البدائية البسيطة من قدرة على الحركة وتفجر الحياة.

ها هو الورق ينطق حياة بشرية، بعدما دغدغني الصراع... ها هو «الكمبيوتر» يتضاعف أمام بدائية الخط الأفريقي البسيط - أقول الأفريقي جغرافياً، العربي تشكيلاً ومعرفة. هي خطوط تتوحد مع الإيقاع الخماسي ورقصات منابع النيل، إيقاع صاحب يفوق صخب الكمبيوتر عنفواناً ودفقاً.

محمود الهندي

والک می و ا ر



العناد الذي يورث الكفر.. والضحك الذي يورث الذل !

اخيراً اتخذت الجمعية العمومية لاتحاد الكتاب المصريين، في اجتماعها الذي عقد في الأسبوع الماضي، قراراً يحظر على أعضاء الاتحاد القيام بأي نشاط في مجال تطبيع العلاقات مع إسرائيل سواء بالكتابة والنشر أو بالمشاركة في المؤتمرات، أو بمجرد السفر.. ونص القرار- الذي لم يعترض عليه سوى الكاتب المسرحي «علي سالم»- على إسقاط عضوية الاتحاد عن كل من يخالفه اعتباراً من تاريخ صدوره..

ولا أحد يعرف الظروف التي أدت إلى هذا التطور الدراماتيكي في موقف الاتحاد من تطبيعه العلاقات الثقافية مع إسرائيل، وهل تم بمبادرة قام بها رئيسه الأستاذ «ثروت أباظة» بعد أن هداه الله فاكتشف أنه لا يليق باتحاد الكتاب المصريين أن ينفرد وحده بين كل الاتحادات والروابط العربية المماثلة، بل بين المنظمات الشعبية المصرية الأخرى، بهذا الموقف غير المبرر من التطبيع؟... أم تم بمبادرة قام بها نائب الرئيس الأستاذ «سعد الدين وهبة» وخاصة أنه قد رأس- على غير العادة- اجتماع الجمعية العمومية الذي صدر عنه القرار.. أم أن الطرفين قد دفعا لذلك تحت ضغط أعضاء الاتحاد الذين وقع معظمهم- قبل الاجتماع مباشرة- على مشروع قرار بنفس النص تقريباً، فاسرعوا يقودان التيار قبل أن يقودهما تطبيقاً لقاعدة : بيدي لا بيد عمرو!

المهم أن القرار قد صدر، وانتهت- في دقائق- المعضلة التي استمرت اثني عشر عاماً، وعولج- في ثوان- الداء الوبيل الذي أعيا ثلث الأطباء، وحلّت المشكلة التي كانت سبباً في صدور تسعة قرارات بتجميد عضوية الاتحاد المصري في اتحاد الكتاب العرب وقضّ الاشتباك بين المسؤولين في الاتحادين، الذين لم يكفوا خلال سنوات الحرب الأهلية، عن تبادل بيانات الشجب والإدانة من جهة، وتصريحات المن والأستعلاء من الجهة الأخرى! أما وقد كنا من بين الذين ظلوا يلحون- طوال تلك السنوات- على اتحاد الكتاب المصريين، لإصدار قرار ضد تطبيع العلاقات الثقافية مع إسرائيل، تقنياً للموقف العام لهؤلاء الكتاب، بل وللموقف العملي للاتحاد نفسه، واتساقاً مع موقف بقية المنظمات الشعبية المصرية، ولكي يسترد الاتحاد مقعده في اتحاد الكتاب العرب، فإن سعادتنا بصور القرار لا تقل عن دهشتنا للسرعة الصاروخية التي صدر بها، فما دام تمريره كان سهلاً لهذه الدرجة، فما الذي جعل قيادة الاتحاد تقف أمام إصداره؟ وما الذي حال بين أعضاء الجمعية العمومية وبين الضغط لاستصداره؟!

لعله لا يكون العناد الذي يورث الكفر.. والضعف الذي يورث الذل!



دعوة للترشح لجوائز مؤسسة جائزة عبد العزيز سعود البابطين للإبداع الشعري

دعوة لتقديم المقدم

شروط التقديم للجوائز:

- 1 - أن يكون الإنتاج باللغة العربية الفصحى.
- 2 - يرسل التقديم لجائزة الإبداع في مجال الشعر كامل إنتاجه الشعري، على أن لا يكون قد مضى على أحدث دواوينه الشعرية أكثر من عشر سنوات تنتهي في 1995/10/31.
- 3 - على المتقدم لجائزة الإبداع في مجال نقد الشعر إرسال أهم مؤلفاته في هذا المجال، على أن لا يكون قد مضى على صدور أحدثها أكثر من عشر سنوات تنتهي في 1995/10/31.
- 4 - لا يجوز للمشاركة في جائزة أفضل ديوان شعر التقديم بأكثر من ديوان واحد.
- 5 - لا يجوز للمشاركة في جائزة أفضل قصيدة، التقديم بأكثر من قصيدة واحدة، على أن تكون منشورة، وترسل كما نشرت أو صورة واضحة عنها.
- 6 - لا يجوز الاشتراك في أكثر من فرع من فروع الجائزة.

التحكيم:

يتم عرض الإنتاج المقدم لجوائز المؤسسة على لجان تحكيم من المتخصصين في مجال الشعر والدراسات النقدية، وقرارات اللجان بعد اعتمادها من مجلس الأمناء نهائية غير قابلة للنقض.

1 - جائزة الإبداع في مجال الشعر:

وقيمتها أربعون ألف دولار، وتمنح لواحد من الشعراء العرب الذين أسهموا بإبداعهم في إثراء حركة الشعر العربي من خلال عطاء شعري متميز.

2 - جائزة الإبداع في مجال نقد الشعر:

وقيمتها أربعون ألف دولار تمنح - لجمل الأعمال - لواحد من نقاد الشعر ودارسيه ممن بذلوا جهوداً متميزة في تحليل النصوص الشعرية وتفسيرها أو دراسة ظاهرة فنية محددة وفق منهج تحليلي يقوم على أسس علمية موضوعية، وأن تكون دراساته مبتكرة وذات قيمة فنية عالية تصنيف جديد للدراسات النقدية في مجال الشعر.

3 - جائزة أفضل ديوان شعر:

وقيمتها عشرون ألف دولار وتمنح لصاحب أفضل ديوان شعر صدر خلال خمس سنوات تنتهي في 1995/10/31.

4 - جائزة أفضل قصيدة:

وقيمتها عشرة آلاف دولار وتمنح لصاحب أفضل قصيدة منشورة في إحدى المجلات الأدبية أو الصحف أو الدواوين الشعرية خلال عامي 1995/1994.

شروط عامة

- 1 - يرسل المتقدم بيانات: اسم الشهرة، الاسم الكامل كما جاء في وثيقة السفر، العنوان، رقم الهاتف، سيرته الذاتية، ونبأ إنتاجه الإبداعي، مع ثلاث صور فوتوغرافية حديثة قياس 10 سم x 15 سم.
- 2 - يرسل التقديم لأي فرع من فروع الجائزة خمس نسخ من إنتاجه التقديم به.
- 3 - آخر موعد للاشتراك 1995/10/31، وإيقيل أي اشتراك بعد هذا التاريخ.
- 4 - يحق للمؤسسة إعادة نشر القصائد الفائزة ومختارات من إنتاج الفائزين.
- 5 - لا يلتزم المؤسسة بإعادة الإنتاج المقدم للحصول على جوائز المؤسسة سواء فاز المتقدمون أو لم يفوزوا.
- 6 - تعلن النتائج في النصف الثاني من عام 1996، وتوزع الجوائز في حفل عام يقام في شهر أكتوبر من نفس العام.

المراسلات

ترسل طلبات التقديم والترشيح لجوائز المؤسسة باسم السيد أمين عام المؤسسة وذلك على أحد العناوين التالية:

الظاهر: ص ب 509 الدبي 12311 البجزة- ج.م.ع. هاتف: 3027335 - ص ب 182572 عمان الوسط - الأردن - هاتف: 685736
لؤي: ص ب 107 تونس 1015 - هاتف: 560707 - الكويت: ص ب 599 الصفاة 13006 الكويت - هاتف: 2430514



وثائق محاكمة

(يوسف شاهين، وفيلم «المهاجر»)

نص الأحكام - تقارير الأزهر - مذكرات الدفاع - نص الأحكام

أدب وفن

مجلة الثقافة الوطنية الديمقراطية
شهرية يصدرها حزب التجمع الوطنى الحدودى
يونيو ١٩٩٥

رئيس مجلس الإدارة : **لطفى واعبد**

رئيس التحرير : **فريدة النقاش**

مدير التحرير : **حلمى سالم**

سكرتير التحرير : **مجدى حسنين**

مجلس التحرير :

إبراهيم أصلان - صلاح السروى

كمال رمزى - ماجد يوسف

المستشارون :

د. الطاهر مكي - د. أمينة رشيد - صلاح عيسى

د. عبد العظيم أنيس - د. لطيفة الزيات - ملك عبد العزيز

شارك فى هيئة المستشارين: د. عبد المحسن طه بدر

شارك فى مجلس التحرير : محمد روميـش

أدب ونقد

□ أول الكتابة:

□ ملف العدد

وثائق محاكمة يوسف شاهين والمهاجر
تحقيق وتوثيق وتقديم : صلاح عيسى
١١

حرية الكاتب والسوق الثقافية

د. نادية خوست ٨١

كتابة المرأة بين النمو والظاهرة النخوية

د. أمينة رشيد ٨٧

- حوار مع المستشرق أوليفيه كاريه

أجراه : محمد حسين. ٩٣

□ الديوان الصغير

مختارات من شعر إبراهيم ناجي:

ظماً على ظماً على ظماً ٩٧

□ الحياة الثقافية

١١٣

الجزء الثاني من التاريخ والأدب غادة نبيل ١١٤

معاناة التاريخ من الأدب (تعليق)

.....د. رفعت السعيد ١٢٤

مؤتمر ضد التطبيع وقصيدة النثر

.....رسالة المنيا) ميلاد زكريا يوسف ١٢٨

☐ نصوص ☐

قصص:

☐ ما أكثر الكلاب.....د. فخرى ليب ١٣٢

تبول إرادى.....حسان دهشان ١٣٤

من صبغ السمكة بالفضة.....طارق السيد إمام ١٣٥

☐ شعر:

مثل متسول صغير.....عبد الحفيظ طایل ١٣٩

ألفه الفقد.....محمد الحمامصى ١٤٠

سلالة المحاربين القدماء.....ماجدة بركة ١٤٣

بورتريه الفنان فاروق إبراهيم..... ١٤٤

أدب ونقد

التصميم الأساسى للغلاف للفنان :
محيى الدين البباد

الرسوم الداخلية للفنان :
فاروق ابراهيم

البورتريهات الداخلية للفنان :
جودة خليفة

الإخراج الفنى : **حسين البطاروى**

أعمال الصف والتوضيب الفنى مؤسسة الأهالى :
سهام العقاد

عزة محمد عز الدين نعمة محمد على ، منى عبد الراضى
مراجعة لغوية : عبد الله السبيع
المراسلات :

مجلة أدب ونقد / ٢٣ شارع عبد الخالق ثروت
«الأهالى» القاهرة / ت ٣٩٢٢٣٠٦ / فاكس ٣٩٠٠٤١٢
■ الأعمال الواردة إلى المجلة لا ترد لأصحابها
سواء نشرت أم لم تنشر

مجموعة من القضايا الساخنة التي تشغل بها الحياة الثقافية وسوف تظل منشغلة بها لمدى طويل - يطرحها عليكم عدنا هذا.

فما تزال أصدااء حضور الشاعر «أدونيس» في ندوة شارك فيها إسرائيليون ، وانعقدت بغرناطة في اسبانيا نهاية عام ١٩٩٣ والقرار الذي اتخذه اتحاد الكتاب العرب بفصله من عضويته - ما تزال تتردد في كل عواصم الوطن العربي وتثير جدلا واسعا بين المثقفين حول التطبيع مع العدو الصهيوني سياسيا كان أو ثقافيا، وهو الجدل الذي سيصدر المشهد بعد القرار الإسرائيلي بالاستيلاء على أراضى القدس ثم تجميد هذا القرار مؤقتا، لأن نوابا العدو الصهيوني في تهويد أكبر مساحة من أراض فلسطين والأراضى العربية هي نوابا ثابتة في مشروعه الاستعماري الاستيطاني كله، تستدعى استنهاض قواها الذاتية العربية، ووقف التدهور الذي حل بنا حتى نكون قادرين على المواجهة التي ستطول مع عدونا القومي.

كانت زيارة «أدونيس» ولغرناطة، شأنها شأن زيارة «على سالم لإسرائيل» تسجل أكبر اختراق للجبهة الثقافية العربية الموحدة ضد الصهيونية، وبصرف النظر عن أسباب ودوافع كل منهما، والتي يجزم البعض أنها تتعلق بسعي هذين الكاتبين للحصول على اعتراف «بعالميتهما» من الدوائر الثقافية الغربية التي تمنح الجوائز، ويسيطر اليهود على مقدراتها وقراراتها ولأننا لا نستطيع أن نجزم فإن ما يعيننا بصورة أساسية هو محاولة بلورة رد على السؤال المحوري:

- هل ياترى يقع مثل هذا السلوك في دائرة حرية الكاتب التي دافعنا وما نزال ندافع عنها، أم إنه كما تقول الناقدة والفنانة والمناضلة السورية «نادية خوست» في مقالها الذي نشرته جريدة السفير البيروتية- ونعيد نشره هنا- إنه السلوك الذي يشكل خرقا للشوايت الوطنية، ومن ثم لا تجوز معاملته من قبل المؤسسات الثقافية والمثقفين الأفراد باعتباره مسألة حرية ، وحق اختيار .

وسوف نجد في مقال نادية ميلا مقلقا للتهوين من شأن القمع المحلي الواقع على المواطن العربي، واعتبار الاستبداد السياسي الذي أدى إلى نفى هذا المواطن وتشويه روحه شأننا ثانويا، وهو اتجاه تستدعى كل الانهيارات الأخيرة مراجعته بقوة وأمانة، وفي اعتقادي أن إهانة المواطن العربي الدائمة سواء بالاستغلال المباشر أو بمصادرة الحريات هو السبب الأول لما نحن فيه- والذي يفوق السبب الخارجي الاستعماري الصهيوني. وفي الزمن الجميل الماضي توفرت فرص للعرب وقبل أن يسقط الاتحاد السوفيتي حليفهم التاريخي لى

ينتصروا على المشروع الصهيوني ولكنهم تلقوا الهزيمة ثلث الأخرى بينما استطاعت شعوب أخرى برزت قياداتها من صفوفها وعبات كل قواها فانتصرت على أعنى قوة امبريالية فى عصرنا وهو المثل الذى قدمته فيتنام فى ذلك الزمن، وما تزال كوبا الصامدة تقدمه كل يوم رغم غياب الحليف.

كان احتجاجى على فصل «أدونيس» من اتحاد الكتاب العرب- والذى نشر فى جريدة الأهالى- منصبا على حقيقة أن إجراء الفصل قد اتخذ دون حضور «المتهم» والاستماع إليه، وإتاحة الفرصة له للدفاع عن نفسه، وفى ظنى أن هذا بالضبط هو الاعتبار الذى دفع كتابا نعتز بهم مثل «حنا مينا» و«سعد الله ونوس» لتقديم استقالاتهما من الاتحاد، ليس لأنهم مع التطبيع أو يساندون موقف «أدونيس» ، ولكن لأن الإجراء قد تم بصورة غير ديمقراطية، وربما، أقول ربما... لو كان الاتحاد قد استدعى أدونيس واستمع إليه لصوت هؤلاء مع فصله .

وصحيح أن اتحاد الكتاب المصريين الذى صوت أعضاء جمعيته العمومية الأخيرة ضد التطبيع بغالبية كاسحة لم يخرج عنها سوى على سالم وكاتب آخر. صحيح أنه لم يفصل على سالم، لكن العقاب الذى تلقاه من الرأى العام الثقافى هو أقسى كثيرا من الفصل.

ونحن إذ ندعو المثقفين للتجاوز حول القضايا التى تطرحها «نادية» نؤكد مرة أخرى أن الصراع بيننا وبين المشروع الصهيونى ممتد على كل الجبهات ، وبالإضافة إلى طابعه العسكرى - السياسى الاقتصادى الثقافى هناك أيضا طابعه الحضارى الذى لا يجوز إغفاله، وهنا تبرز مسألة الحريات والديمقراطية لا فحسب خيارات سياسية أصيلة وضرورية لمواصلة الصراع والانتصار فيه، وإنما كاسس حضارية تحترم المواطن كإنسان فلا تتبدد طاقاته ومواهبه ولا تصادر حريته أو يهلكه الفقر والعوز، بينما يعربد الفساد الذى لا رقيب عليه فى كل أرجاء الوطن العربى بلا استثناء نتيجة لنفى المواطن وتغيب الشارع كما تقول الكاتبة.

ولعل واحدة من أهم القضايا التى تطرحها نادية هى «... اختفاء مؤسسات القطب الآخر التى يمكن أن تسند المثقف الوطنى فى العالم الثالث بمنظومات من الأفكار والمعلومات والمؤسسات التى كانت مركزا ثقافيا عالميا نشيطا يقدم الفرص لمثقفى العالم الثالث بمهرجاناته ومؤتمراته الأدبية ولقاءاته الغنية، وبالتبادل الثقافى، وكانت الثقل الذى تقابل الجوائز العالمية والمغريات الغربية، ولعل ذلك الثقل العالمى الثقافى بإمكانياته الملموسة أخفى تقصير الاجتهاد الفكرى

وسترهشاشة المثقفين....»

وتضيف:

« إن غزو العالم لم يعد غزو الأرض والثروة والسوق فقط بل اقتحام الروح، فدراسة الحروب الصليبية، صدام الشرق والغرب الكبير بينت أن الغزو الذي يحاصر نفسه في المستوطنات لا مستقبل له مهما طال الزمان، لذلك يتصدر تغيير المناهج المدرسية شروط التطبيع ولذلك وأكبت ندوة غرباطة اتفاقية أريحا- غزة- فباية أرض ثقافية سيصطدم ذلك»

وترد نادية

«سيصطدم التطبيع بهوية ثرفضه. لكننا سنسد الآن ديوننا، إهمال المثقفين أو الحذر منهم، أو استنابات بعضهم، أو تدليل الهش منهم، أو مد الإمكانيات لغير الكفو منهم...»

ويقدم لنا المفكر والمؤرخ صلاح عيسى المجموعة الأولى من وثائق قضية فيلم «المهاجر» التي حققها ووضع لها الهوامش والمقدمة، لنضع أمام المثقفين والمهتمين وقائع المسألة، ولنتبين معا أن ما يهددنا ويهدد حرية الفكر والضمير والإبداع هو خطر التكفير، ذلك الوباء المحلي الخالص الذي ينبته التخلف والتراجع. ويكفي أن نتوقف أمام سعي مؤلف يدعى جابر عبد السلام هلال وهو يخاطب كلا من « المخابرات العامة وشيخ الأزهر» محرزا ضد الفيلم بدلا من أن يناقشة ويرفضه على أسس فنية تاريخية وهو مؤلف وليس مخبرا ولا رجل دين.

ولعل قراءتنا لهذه الوثائق ودراساتها أن تضعنا في القلب من الموضوع الذي يدور حوله مؤتمر التاريخ والأدب الذي انعقد في كلية الآداب جامعة القاهرة والذي أعدته لنا الزميلة غادة نبيل وننشر في هذا العدد جزءه الثاني، ويرى أحد الباحثين فيه أنه «إذا كان يمكن اعتبار التاريخ حوارا بين الأيديولوجيات التي تم تاطيرها ثقافيا سواء على مستوى مضاديه أو تفسيراته، فمن الخطأ الاعتقاد أن تفكيكا لذلك الحوار يمكن أن يكون حرا بشكل ما من الأيديولوجية...»

والأيديولوجيا هنا تعني التفكير الخيالي والتصورات الزائفة عن الواقع كما هو تستهدف تجميله أو إبرازه على غير صورته. ويتوقف باحث آخر أمام أحد تيارات ما بعد الحداثة أي ما بعد الرأسمالية التي تحاول جاهدة الابتعاد عن نخوية الحداثة والثقافة العليا أو الراقية... أما الأفق الجديد كلية في الدراسات الأدبية والنقدية الذي يفتح لنا هذا الملف فهو ما يسمى بشعر البيئة الجديد، إن شعر البيئة اليوم لا يمكنه تشويه المرجعية التاريخية ولا الاستغناء عنها أو إلغائها، وذلك

عكس النقاد الأمريكيين النخبويين الذين فضلوا إعطاء ظهورهم للمسألة لأنهم معنيون بالنصية، ومن ثم لا يبحثون عن إجابات لأسئلة من نوع: لماذا يستهلك الشعب الأمريكي الذي يمثل ثعده ٥٪ من سكان العالم ما يقرب من ثلث الموارد الطبيعية فى البيئة، وينتج ربع نسبة ثاني أوكسيد الكربون العالمية؟

وشعر البيئة هو ذلك «الباحث عن بث صحوة وحس بالمسؤولية داخل قرائه تجاه الكوكب الذي نحيا فوقه وأنه الشجر الذى يوحد بين المتضررين والمتأثرين لكل ما يحدث فى الطبيعة سواء كانوا فلاحى العالم الثالث أو- والكلام للباحث - سكان المدن فى الدول المتقدمة»^{١١} وتعلن «غادة» عجزها عن فهم كيف يمكن أن تكون ثمة مقارنة بين فلاحى ومعدنى العالم الثالث، وسكان المدن فى الدول المتقدمة وعلى أى أرضية؟

والحق أن هناك علاقة، وأن هذين النقيضين يمكن أن يتعرضا لذات الخطر فيما لو ارتفعت درجة حرارة الأرض بسبب ثقب الأوزون، أو نتيجة للاستخدام السيئ للطبيعة أو فيما لو حدث انفجار ذرى كبير... بالقصد أو الخطأ.

يقول الكاتب اليابانى كينزابورو أوى الحاصل على جائزة نوبل للأدب سنة ١٩٩٤ «وإذا أعود إلى الأيام الأولى من حياتى ككاتب، حين كانت عينائى مفتوحتين على بؤس ضحايا القنبلة الذرية فى هيروشيما وسموهم الإنسانى، أتذكر طفلى الذى ولد مصابا بتخلف عقلى، وأتذكر حياتى مع ولدى الذى لم يكن ليستجيب فى سنواته الأولى إلا لأغاني الطيور، الذى لا يمكن القول أنه الآن، وبعد ثلاثين عاما قادرا على التواصل بشكل طبيعى مع الآخرين إلا من خلال موسيقاه. كنت ضامنا أن أوسكار الذى أحمله بداخلى كان قادرا على البقاء، فصرخاته هى النصوص التى كتبتها خلال هذه الفترة...»

فالقنبلتان الذريتان اللتان ألقيتهما أمريكا فى نهاية الحرب العالمية الثانية على المدينتين اليابانيتين هيروشيما ونجازاكي لم يفرق تدميرهما بين الأغنياء والفقراء، وكان الخراب والموت من نصيب الجميع.

ومع ذلك يبقى أساسى ملاحظة «غادة» صحيحا وهو أن من يمارس العدوان على الطبيعة هم الأغنياء والدول الغنية، ومن يدفع الثمن الأساسى ويأكل الحصرم هم الفقراء من شعوب العالم الثالث وسكان أحرمة الفقر فى الدول الصناعية الكبيرة.

يوجه لنا الباحث الفرنسى فى الإسلاميات «أوليفيه كاريه» الذى

حاوره الزميل «محمد حسين» سؤالا: لماذا لا تحظى دراسات وابحاث الدكتور «محمد سعيد العشماوى» بالاهتمام الكافى ولماذا لا يحظى الرجل بيننا بحسن التقدير؟

وربما لا يعرف الباحث ان بيننا من يكفر «سعيد العشماوى» ويدعو لمصادرته ، بل ارسل البعض من يصادر كتبه من المعرض دون حكم او تفويض.

وسوف يبقى العرب والمسلمون خارج التاريخ ما لم يقوموا بإعادة ترتيب المعادلة التى يعيشونها طبقا لكاربه وما لم «يقرأوا القرآن قراءة ذورية تلك القراءة المتمثلة فى التدبر والاستلهام والتصحيح وإعادة تشكيل المفاهيم - ليصلحوا ما افسدوا بأيديهم..»

وماذا يفعل «سعيد العشماوى» ياترى غير ذلك؟ فهل سنبقى طويلا فى حاجة إلى من ينبهنا لوجود الطاقات المبدعة فى وطننا وإلى حقيقة اننا نهدر هذه الطاقات ، إن الكثيرين من الشيوخ المتزمطين والمحافظين ينصتون بوقار لما يقوله «الخواجهات» عن الإسلام ويستنطقونهم ليقرأوا أن الإسلام دين التسامح والفترة ولكنهم يسلكون مع الباحثين المجتهدين فى وطنهم سلوك الشرطى المتربص الذى يقوم بأسوأ حملات التفتيش فى الضمائر.

يحكى المخرج الفنان «صلاح أبو سيف» عن تجربة له مع أحد اصحاب الفرق المسرحية فى مدينة المحلة فى الأربعينيات ، وكان صاحب الفرقة يبحث عن مخرج لأحد العروض ، وحين قدم صلاح أبو سيف نفسه قال له صاحب الفرقة:

- لا.... أنا اريد مخرجا «خواجه» ليكون العرض جميلا يبهز المتفرجين . وكان ان وضع صلاح أبو سيف خطة الإخراج وقدمها لصاحب الفرقة باسم «سالادينو بوسيا» الذى هو صلاح أبو سيف فرضى عنها صاحب الفرقة واعتبرها فتحا فى الفن المسرحى.

اخترنا لكم الديوان الصغير من أعمال الشاعر «إبراهيم ناجى» الذى يقول عنه مقدم ديوانه سامى الكيالى انه «كان يسلط أحدث أضواء علم النفس على أدبه، ويقول هو عن نفسه- وكان طبيبا- إننى «أزاول الطب كانه فن، واكتب الأدب كانه علم، أى أراعى فيه المنطق والتحديد والوضوح...»

وكان ناجى يمارس مهنته بروح إنسانية وكثيرا ما كان يدفع للفقراء ثمن الدواء من جيبه، ومع ذلك فقد كافاته الحياة بالآلام والحب الخائب

والمرض الطويل...

سوف نظل عبر ديوان ناجي الصغير على أهم خصائص عالمه، هو الشاعر الحزين المتألم الذي كان طريقه إلى المعرفة شأنه شأن كبار المتصوفة والفلاسفة طريقاً مليئاً بالأشواق ندرت فيه الورد:

«كل شئ صار مرا في فمي
بعدما أصبحت بالدنيا عليماً
آه من يأخذ عمرى كله
ويعيد الطفل والجهل القديماً»
والمعرفة عبر الألم عطش أبدي ولا رواء:
ظماً على ظماً على ظماً
وموارد كثر ولم أرد

وقد اختار لكم الشاعر حلمي سالم مدير التحرير مجموعة القصائد التي غنّتها أم كلثوم «لناجي»، وسوف تكون تجربة القراءة لهذه القصائد شيئاً مختلفاً ذا طعم آخر إذ نقارن في اللاوعي على الأقل بين الصورة والإيقاعات والمجازات في كل من الإنشاد والقراءة الذاتية، وهي لا شك تجربة ممتعة لابد أن تختلف عن القراءة العادية التي لا شحانات مسبقة لها .

وإذا كان «إبراهيم ناجي» بين مدرسة «أبوللو» قد تجرأ على وحدة القافية في الشعر وهو ما مهد لولادة قصيدة التفعيلة بعد ذلك فلا بد أنكم لاحظتم في العدد الماضي كيف أن شاعراً كبيراً مثل «الجواهري» حافظ على عمودية القصيدة بالتزام صارم كان يواجهه في بعض الأحيان مازق حقيقية ويضطر لاستخدام كلمات مهجورة وملتبسة حتى يحافظ على وحدة القافية بما يعنى أن كلا من الإطار والبنية اللغويين كانا قد تآكلا وضاقا عن حاجات عصر جديد ، وكان لابد أن يتغير الشعر كما تغيرت الحياة .

ورغم أنه كان من حظنا وحظكم أن شائعة قوية ترددت حول إسقاط الجنسية العراقية عن «الجواهري» فنشرنا له ديواناً صغيراً، إلا أننا تبيناً فيما بعد أن قراراً ما لم يتخذ وقد كذبت الدوائر الرسمية العراقية هذه الشائعة ، وهو خطأ نعتذر عنه، ونعذركم أن ندقق معلوماتنا بصورة أفضل و أن نتحقق منها من أكثر من مصدر خاصة وأن الإعلام قاصر بالإلحاح على تحويل الإشاعة أو مجرد النكتة إلى خبر يمشى على قدمين.

المحررة

فيلم « يوسف شاهين » « المهاجر » أمام القضاء

ملف

العدد

النص الكامل للأوراق القضائية
الأساسية في دعوى مصادرة
الفيلم ودعوى الإفراج عنه

القسم الأول

توثيق وتحقيق:

صلاح عيسى

أهم قضايا التاريخ الفني المعاصر



مصطفى
المعكي



توفيق
الحكيم



عبد
الرحمن
الشرقاوي

تعد قضية فيلم "المهاجر" واحدة من أهم قضايا التاريخ الفني والفكرى في النصف الثاني من هذا القرن، إذ لم يسبق - على سبيل القطع - أن صودر فيلم سينمائي بحكم قضائي..... (١) ولأسباب التي صودر بسببها هذا الفيلم. فممن عرفت مصر عرض "الشرايط السينماتوغرافية" وهي تخضع لقاعدة الحصول على الترخيص قبل العرض أو قبل التصوير أو الترخيصين معا، فضلاً عن أن القرارات والقوانين المنظمة لذلك، كانت - وما تزال - تعطى الجهة الإدارية المنوط بها الترخيص بالعرض، الحق في سحب هذا الترخيص إذا ما تغيرت النظر وقت التي صدر فيها، وإذا نشأ رأي عام يعترض على عرض الفيلم وأجزاء منه فلم تكف لدى هذه الجهات حاجة للسمعي باستصدار حكم بالمصادرة..... (٢).

بل إن الحكم بالمصادرة - في حالة "المهاجر" - لم يصدر بناء على طلب من الجهة الإدارية - وهي الرقابة على المصنفات الفنية - بل إن وكانت هي نفسها من بين الجهات التي صدر ضدها الحكم الابتدائي، والتي خاضت معركة التقاضي في مرحلتها التالية، التي انتهت بالسماح بعرض الفيلم، وما تزال تواصل خوض المعركة المستمرة إلى الآن، دفاعاً عن قرارها، وعن اختصاصاتها.. وهي واحدة من الحالات النادرة، التي يقف فيها جهاز بيروقراطي، يفترض أنه كما مثاله يتسم بالخوف والتردد، هذا الموقف الذي يلفت النظر.

تجسيد شخصيات آل البيت والخلفاء الراشدين والعشرة المبشرين بالجنة، والصحاب، وهذا التوسع ليس من الأمور المتفق عليها بين جميع علماء المسلمين، ومن الأدلة البارزة على ذلك أن فيلم "الرسالة" الذي انتحته المؤسسة الليبية العامة للمسرح والخيالة وأخرجته المخرج السوري "مصطفى العقاد" - قد عرض في الدول العربية والإسلامية، بموافقة من علمائها، وإقرار من مراجعها الدينية التي اشادت بالدور الذي لعبه الفيلم في نشر الدعوة للإسلام وفي تأكيد الإيمان به، بل وتأثر به بعض من غير المسلمين، فأعترفوا بالإسلام.. ومع ذلك فقد اعترض "الأزهر" على عرضه في مصر، بسبب تجسيده لشخصية سيدنا "حمزة بن عبد المطلب" - عم الرسول عليه السلام -..... (٦) ومنها - كذلك - أن علماء المسلمين من الشيعة، لا يجرمون تجسيد شخصية "الحسين" - رضي الله عنه - وغيره من آل البيت، بل إن إعادة "مسرحة" مذبحة كربلاء، التي استشهد فيها، وتقمص شخصيته، من الطقوس التي يمارسونها إبان احتفالهم بيوم عاشوراء.

وملاحظ في هذا السياق، أن نطاق الحظر، قد اتسع



خيرى شلبى

الإسلامية المصدر الرئيسي للتشريع في إقامة دعوى الحسبة، وبإدعائه - ثانياً - بأن الفيلم يجسد شخصية أحد الأنبياء، فأعاد بذلك إحياء مسألة تصوير الشخصيات المقدسة دينياً بغير الكلمة - أى بالصورة والتمثيل - وهى من المسائل المستحذنة، إذ لا يوجد - كما يقول الكاتب الإسلامى المعروف "فهمى هويدى" - نص شرعى يحرم تصوير الأنبياء أو تجسيدهم، كما أنه ليس هناك رأى فقهى سابق في المسألة، لأنها لم تثر من قبل، إلا أن الحظر - كما يقول - اجتهد حديث اتفق عليه علماء المسلمين..... (٤).

وإذا كان هناك إجماع بين علماء المسلمين على عدم جواز تجسيد شخصية النبي محمد صلى الله عليه وسلم..... (٥)، فإن هناك شواهد كثيرة تدل على أن نطاق هذا الحظر قد اتسع ليشمل عدم جواز

وفضلاً عن ذلك فإن المحكمة التي قبلت دعوى مصاصرة فيلم "المهاجر" واجابت المدعى إلى طلباته، هى - على مدى علمنا - أول محكمة مصرية تقبل دعوى "حسبة"..... (٣) فى قضية تتعلق بعمل فنى، على الرغم من إقامة عدد من هذه الدعاوى خلال السنوات الخمس عشر السابقة، كان من بينها المطالبة بمصاصرة فيلم "الأفوكاكو" بدعوى أسأته للمحامين والقضاة، ودعوى إيقاف عرض المسلسل التليفزيونى الأمريكى "فالكون كريست" .. وخروجه عن الآداب العامة، ومصاصرة أغنية "من غير ليه" آخر ما لحنه الموسيقار الراحل محمد عبد الوهاب بدعوى أن كلماتها تعترض على القضاء والقدن والإيمان بهما من أصول الاعتقاد لدى المسلمين، وهى قضايا رفضها القضاء جميعها، استناداً إلى قانون المرافعات الذى ينص على عدم قبول أى طلب أو دفع لا تكون لصاحبه فيه مصلحة قائمة وإلى عديد من الأحكام القضائية السابقة.

ومما يجعل قضية فيلم "المهاجر" حالة خاصة متفردة، هو الطابع الدينى الذى أضفاء عليها المدعى باستناده أولاً - إلى المادة الثانية بالدستور، التى تنص على أن الإسلام دين الدولة الرسمية والشريعة

يوسف وهبى أول من دافع عن تمثيل شخصيات الأنبياء على الشاشة فى عام

١٩٢٦

الحوار أصلاً ، فضلاً عن
ثدننى مستوى تذوقها
للأعمال الفنية ، وقرأتها
الجاهلة لها ، وقررد
المستنيرين من رجال الدين
عن إبداء آرائهم فى هذه
المسألة ، بسبب مناخ
الإرهاب الفكرى والدينى
الذى يشيعه المتزمتون فى
الحياة الاجتماعية والفكرية
، والتزام الجهة الأخرى
موقف الدفاع الذى فرض
عليها العزوف عن فتح
الموضوع أصلاً لكى لا
يعتبر اعترافاً منها بأن
الفيلم يجسد شخصية
النبي يوسف ، فى حين أنه
ليس كذلك..

والحقيقة أن يوسف
شاهين على الرغم من
موقفه الحرج - كان الوحيد
الذى خاض عذاب هذه
المعركة ، فضلاً عن
مغامرته المثيرة بالتفكير فى
إخراج فيلم يجسد شخصية
النبي يوسف ، فى البداية ،
ثم عدوله عن التجسيد إلى
الاستلهام فى فيلم "المهاجر"
، فقد أوما إلى الموضوع ،
بافكار موجزة ولكنها بالغة
العمق.

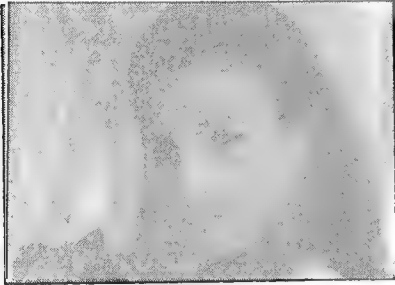
وقد يكون من المفيد ، أن
يعاد فتح باب الاجتهاد فى
هذه المسألة ، انطلاقاً من أن
حظر ظهور الشخصيات
الدينية ، ليس نصاً شرعياً ،
أو فقهيًا ، لكنه اجتهاد
بشرى قابل للصواب
والخطا ككل الاجتهادات ،
ومع الاعتراف بأن لدى

حولها فى ضوء الاجتهاد
الدينى الذى يرى تضييق
نطاق الحظر إلى أدنى درجة
ممكنة ، ويجد فى تجسيد
كل تلك الشخصيات ، أو
الكثرة منها ، فى أعمال فنية
- مسرسة الإيمان
بالرسالات السماوية ، وينشر
فضائلها بحكم أن تأثيرها
على الناس - وخاصة
الشباب - أكثر من تأثير
الكتب التى تروى سير هذه
الشخصيات ، فى زمن
يتراجع فيه - عموماً - تأثير
الثقافة المكتوبة ، ليتقدم
تأثير الثقافة البصرية من
سينما وتلفزيون ومسرح..

ومن سوء الحظ أن المناخ
الذى احاط بقضية فيلم
"المهاجر" قد حال دون أن
تأخذ هذه القضية حظها من
المناقشة ، بسبب تطرف
وترزمت وجهة النظر التى
وقفت وراء المطالبة
بمصادرتها ، التى عبرت عن
احتقار باطنى وظاهر للفن
والفنانين ، وعن استعلاء
سمح على الآخرين ،
بتوهمها بأنها أقرب إلى
الله منهم ، وعجزها عن

تدريجياً ، فلم يعد قاصراً
على نبى المسلمين ... (٧) ،
بل شمل أيضاً كافة الأنبياء
والرسل السابقين عليه ،
ومنهم "يوسف" و"موسى"
وعيسى عليهم السلام
جميعاً ، على الرغم من أن
اليهود والمسيحيين - مثلاً -
لا يصرمون تمهوير
أنبياءهم ، بل إن هذا الحظر
، قد جاء بعد أن شاهد
المصريون عشرات الأفلام
الأوروبية والأمريكية التى
تجسد سيرة كل منهم ،
والتي كان مسموحاً
بعرضها ، إلى أن سحبت
الرقابة ترخيص عرض هذه
الأفلام ، وتوقفت عن إعطاء
مزيد من التراخيص للجديد
منها..... (٨).

ومع أن التسايل فى
الاجتهاد حول هذه المسألة ،
كان ومايزال يحتاج إلى
حوار جاد وعميق ومستول
بين علماء الدين من المسلمين
وغير المسلمين ، وبينهم
جميعاً وبين السينمائيين
والمسرحيين ، لعل المناقشة
تفتح الباب لاجتهاد جديد



يسرا - الكاهنة سميهت

العلم بما يجري داخل رؤوسهم فيحاكمونهم ويحكمون عليهم ، استنادا إلى نوايا يفترضونها فيهم ، ودون التوقف عند إبداعاتهم كعمل موضوعي منفصل عن ذواتهم ، كما تشير كذلك مسائل تتعلق بالفرق بين "تجسيد" الشخصيات التاريخية والدينية في الأعمال الأدبية والفنية ، وبين استلزام هذه الشخصيات لإبداع عمل فني ليس له صلة بسيرهم المدونة في الكتب المقدسة ، ولا يدعى أنه عمل تسجيلي أو وثائقي...

تلك جوانب من القضايا القانونية والفكرية والفنية المهمة التي فجرتها قضية فيلم المهاجر قدفعني للتفكير في توثيقها ، وهو نشاط لا يعتنى به كثيرا المهتمون بشئون الأديب والفن والتاريخ علي الرغم

الدستور على وجهه التخصيص ، واناط بها إدارة شئون الناس ، وتحمل وزر أخطائها أمامهم ، وأمام الله عز وجل . وقد كان من رأى كثيرين أن توريط الأزهر في مثل هذا النوع من القضايا ، يسيء إليه ، ويؤثر فيما له من هيبة ومكانة ويدخله في خصومات تحركها شهوات ينبغي له أن ينأى بنفسه عنها ، بعيدا عن المحاولات المحمومة التي يبذلها المتزمتون لتحويله إلى "سلطة دينية" لا يعترف بها الإسلام.

وتشير القضية على الصعيد الفني مسألة قراءة المتزمتين لبنيا والمتعصبين قوميا للنصوص الأدبية والفنية من خارجها لا من داخلها ، بينما يحكمون على المبدعين من داخلهم ، ويفترضون في أنفسهم

الذين يؤيدون التوسع في الحظر ، مخاوف منطقية ، إلا أن الشواهد تؤكد أن معظم مخاوفهم مبالغ فيها . وكان الوجه الآخر للطابع الديني الذي حاول صاحب الدعوى إضفاؤه عليها ، هو سعيه المستميت لإقحام الأزهر في الدعوى لقضااته في عريضتها ، ليس لخطأ وقع فيه ، ولكن لتوريطه وإبتزازه .. ومن المؤسف أن "الأزهر" قد استجاب لهذا الابتزاز ، وخاض المعركة القضائية ، بعد أن نجح - صاحب الدعوى - في استصدار قرار من محكمة أول درجة ، يطلب رايه في الفيلم ، ثم تورط الأزهر في القضية أكثر أثناء نظر الاستئناف ، وهي مسألة بالغة الأهمية لتعلقها أولا بالبناء المؤسسي للدولة الذي يقوم على سلطات حددها الدستور الذي لم يعتبر الأزهر سلطة من سلطاته والذي يقوم على قوانين ، ليس فيها ما يعطى للأزهر سلطة الرقابة على المصنفات الفنية ، بما في ذلك قانونه هو نفسه ، الذي ينظر إليه باعتباره معهدا دينيا ، يحاور ولا يتهم ، ويصحح ولا يعطي صكوكا غفران ويبحث ويجتهد ويبشر ويدعو ، فمن اقتنع واستجاب ، فاجره عند الله ، ومن لم يقتنع أو يستجب فعقابه عنده ، بما في ذلك السلطة الزمنية التي حددها

اساسها الاختيار ، فهو ان تعبر الوثيقة عن رأى طرف من أطراف النزاع ، ومع أننى كنت - ككثيرين غيرى من الكتاب والباحثين الذين وقفوا فى صف يوسف شاهين ، أثناء نظر الدعوى ، إلا أن ذلك لم يكن له أثر فى اختيار الوثائق ، ليس حرصاً على موضوعية العلم وحده ، ولكن إيماناً منى ، بأن معرشة أفكار الآخر على لسانه ، هى أساس أى حوار معه ، أو رفض له . ومن هنا جاء حرصى على الحياد التام بين طرفى النزاع ، أثناء اختيار الوثائق .

ثالثاً :
إننى التزمت بنشر النصوص الكاملة للوثائق المختارة ، ولم اهدف منها كلمة واحدة . إلا حين أعجز عن قراءتها فى الأصل ، ودون إضافة إلا حين يكون ذلك استدراكاً لخطأ وقع فيه كاتبها فسقطت منه كلمة أو كلمات ، لا يستقيم السياق دون إضافتها ، وقد أشرت فى المثن إلى النقص فى الأصول بخاصة فى هلائين بينهما عدة نقاط هكذا (.....) ، إشارة إلى أن هناك كلام قد سقط من الأصل كما وضعت كل ما أضفته بين حاصرتين طولتين تفصل بينهما الكلمات المضافة هكذا

رابعاً :



طه حسين

ان الغت نظر القارئ إلى ما يلى :

أولاً :

إن هذه المجموعة ليست كل "الأوراق القضائية" المتعلقة بقضية فيلم "المهاجر" ولكنها - كما ورد فى عنوان الملف - الأوراق الأساسية منها ، وهى - بشكل عام - معظم ، وأهم ، هذه الوثائق .

ثانياً :

إن تصيد ما هو أساسى ، وقد استند على تقييمى الخاص لكل وثيقة على حده ، اعتماداً على خبرتى فى التعامل مع الأوراق القضائية بصفقتها ووثائق تاريخية ، وبشكل عام فقد استبعدت المكرر والديوانى وما ليس له دلالة وما لا فائدة من نشرها ، كما استبعدت ما يمكن اعتباره إجراء قانونياً شكلياً وقرعياً ، مثل الاستشكالات فى تنفيذ الأحكام . أما القاعدة الموضوعية التى تم على

من أهميتها.....(٩). وبعد دراسة البدائل المتعددة ، استقر رأى على أن أختص من الأوراق القضائية أساساً لهذا التوثيق ، ليس فقط لأن المعركة حول الفيلم قد جرت فى ساحة القضاء ، ولكن كذلك - لأن هذه الأوراق لم تنشر من قبل نشرًا عامًا ، بعكس غيرها من وثائق المعركة التى أثارها الفيلم مما نشر على صفحات الصحف ويمكن العودة إليه فى نطاقه .

ومع أن الأوراق القضائية ، من أهم مصادر التاريخ ، إلا أنها بصفقتها تلك ، تتسم بعيوب كثيرة ، وهى تحفل بكثير من المكرر والمتشابه والديوانى والبيروقراطى الذى لا أهمية له ، وهى لا تخلو من التناقض وربما الإسهال الذى يصطنعه أطراف النزاع القضائى ، فضلاً عن الجوانب القانونية المحضة ، التى قد تهم المشتغلين بالقانون ، ولا تعنى غيرهم من المهتمين بالتاريخ السياسى أو الاجتماعى أو الفكرى أو الفنى ، مما يفرض على من يتصدى لنشرها - كوثائق تاريخية - أن يختار الأساسى من بينها ، وأن ينشره بطريقة تيسر على القارئ استيعابه واستخلاص ما يرغب فى استخلاصه منها . وفى هذا السياق يهمنى

الصديق بين يوسف شاهين والأزهر، وبين الرقابة والأزهر حول فيلم المهاجر بعد أن صرحت به الرقابة، وفي أعقاب الشكوى إلى أرسلها السيناريست جابر عبد السلام بهذا الشأن.

المجموعة الثانية: وهي تضم وثائق المرحلة الأولى من التقاضي، التي تبدأ بدعوى "الحسبة" التي أقامها المحامي محمود أبو الفيض، أمام الدائرة ٦ مستعجل بمحكمة عابدين الجزئية - الدعوى رقم ٦٢٣٦ لسنة ١٩٩٤ - ووثائق جلسات المحكمة، ثم الحكم الذي أصدرته المحكمة برئاسة الأستاذ جبر إبراهيم جبر رئيس المحكمة، بمصادرة الفيلم.

المجموعة الثالثة: وهي تضم وثائق المرحلة الثانية من التقاضي، التي تبدأ باستئناف يوسف شاهين للحكم الذي صدر ضده، وانضمام عدد من الشخصيات العامة إليه، وتنتهي بصدر الحكم بالإفراج عن الفيلم.

المجموعة الرابعة: وثائق المرحلة الثالثة من التقاضي، التي تبدأ بإقامة أحد المواطنين المسيحيين لدعوى قضائية يطلب مصادرة الفيلم، وإقامة محمود أبو الفيض لدعوى أخرى،



نجيب محفوظ

وفي فهمها بلغت نظره إلى دلالة بعض العبارات والافتكار، ويتصحيح ما قد يكون بها من نقص أو خطأ في المعلومات، وينقل وجهة نظر الطرف الآخر، ومع أن من واجب القارئ أن يرجع إلى هذه الهوامش، فمن حقه أن يضرب صفحا عما قد يكون بها من أراء لا تعجبه، وأن يستخرج بنفسه ما يراه من دلالات الوثائق.

سادساً:

إنني رثيت الوثائق، ترتيباً تاريخياً، ورقمتها بأرقام متسلسلة في سياق واحد، ولكنني قسمتها إلى أربع مجموعات:

المجموعة الأولى: الوثائق السابقة على عرض فيلم المهاجر، وعلى إقامة الدعوى القضائية بطلب مصادرته وتعلق بما دار حول سيناريو فيلم يوسف

إن اختيار عدد من الوثائق الأساسية لنشرها، لم يحل دون استخدام الوثائق التي لم تنشر، في تحقيق وتدقيق المنشور منها، أو حين يكون ذلك ضرورياً للربط بينها، وبشكل عام يمكن القول، بأن كل وثائق القضية قد أشير إليها سواء بنشر نصها الكامل في المتن، أو بالإشارة إلى مضمونها أو الاقتباس منها في الهوامش.

خامساً:

وفضلاً عن تحقيق الوثائق الرئيسية بالوثائق الفرعية، فقد اعتمدت في التحقيق على عدد من المراجع والمصادر الأخرى، من بينها حوارات أجريتها مع عدد من الشخصيات ذات الصلة بالموضوع لاستيضاح بعض النقاط ومقالات وأخبار وتحقيقات نشرتها الصحف، وخاصة المعلومات الواردة في الأبحاث الصحفية التي أدلت بها كل أطراف النزاع، ومواد القوانين والقرارات الوزارية التي ترد إليها إشارات في الوثائق، واستندت إلى مصادر أخرى - كالمقالات والأبحاث والموسوعات - في شرح ما قد يغم على القارئ من مصطلحات، وفي إضافة ما يتطلبه تدقيق الحقائق من معلومات كما حرصت في تعليقي على أن أشارك القارئ في قراءة الوثائق

هوامش المقدمة:

(١) يستثنى من ذلك الحكم الذي صدر بمصادرة فيلم «الجاوسوسة حكمت فهمي» - تأليف «بشير الديك» وإخراج «نادر جلال» وبطولة «نادية الجندي» و«حسين فهمي» - وتأييد بعد ذلك في الاستئناف. بناء على طلب ابنها الدكتور مجدى عبد الجواد، الذي اعتبر الفيلم يسيئ إلى سمعة والدته، ولأنه أنتج دون موافقتها أو موافقتها، ويعيداً عن إشرافها، وهو ما أخذ به الحكم الذي لم يلتفت أحد إلى خطورته، رغم تنبيهنا إلى أنه يرتب حقاً لورثة الشخصيات العامة في التاريخ لها طبقاً لعواطفهم تجاهها، فيمنع بذلك حرية البحث التاريخي (راجع تعليقاتنا لنا حول الموضوع بعنوان: التاريخ على واحدة ونهر - أدب ونقد ١٩٩٤ - والتاريخ في خيانة المحظورات: الهلال ١٩٩٥)

(٢) وهو ما يعرف بالرقابة السابقة، أي خضوع العمل الفني أو الأدبي للرقابة قبل عرضه بشكل مباشر، أو طرحه للتداول بإحدى طرق الاستنساخ، وهو ما يأخذ به القانون المصري فيما يتعلق بالمصنفات الفنية السمعية، والسمعية البصرية وينيط سلطة هذه الرقابة بوزارة الثقافة، التي تمارسها من خلال إدارة متخصصة هي الإدارة العامة

بصفته رئيساً لطريقة صوفية، وهي قضايا مازال قبيد النظر حتى الآن...والحقيقة أن جميع وتحقيق هذه الوثائق، ما كان يمكن أن يتم دون الدعم والمعاونة التي لقيتها من كثيرين، ساعدوني على جمع الوثائق وفي تحقيقها، وفي هذا الصدد أتقدم بالشكر للأساتذة «هشام مبارك» و «المير التقيفندي» لمركز المساعدة القانونية لحقوق الإنسان «ياسر عبد الجواد» و «ناصر محمد أمين» المحامين، فألى ثلاثتهم يعود الفضل الرئيسي في تزويدي بالوثائق، والفنان «خالد يوسف» والاستاذ «حمدي سرور» المدير العام السابق للرقابة على المصنفات الفنية اللذين تحملاً بصبر استلتي الكثيره وساعداني على فهم جوانب كثيرة من خلفيات هذه الأوراق، والاستاذ «مجدى حسنين» - سكرتير تحرير أدب ونقد - واسرة قسم الأرشفة والمعلومات بجريدة «الأهالي» اللذين ساعدوني على جمع كثير من مراجع التحقيق، وسوف أكون سعيداً إذا ثقلت من المهتمين بالموضوع، ما يصوب ما قد أكون قد وقعت فيه من أخطاء، أو يضيف ما لم أصل إليه من معلومات بشأن هذه القضية.

صلاح عيسى

للرقابة على المصنفات الفنية، ويأخذ به كذلك فيما يتعلق بطباعة المصحف الشريف وينيط سلطة الرقابة عليه بإدارة البحوث والنشر التابعة لجمع البحوث الإسلامية بالأزهر. أما بقية الكتب والمصحف فهي تخضع لما يعرف بالرقابة اللاحقة، إذ يجوز للنيابة العامة، التحفظ عليها إذا وجدت أنها نشرت ما يخالف القانون، وترفع الأمر للمحكمة - المختصة لتطلب المصادرة. ويستثنى من ذلك حالة الطوارئ التي تجيز فرض رقابة مسبقة على المطبوعات، وبعض الأمور الخاصة بالقوات المسلحة وميثة المخابرات العامة التي لا يجوز نشرها قبل الحصول على إذن مسبق منها.

(٣) الحسبة: نظام من النظم الإسلامية التي تطور معناها واختلفت تطبيقاتها مع تطور الزمن، والمشارك بين معانيه وتطبيقاته هو أن صاحب الحسبة، أو المحتسب هو المسئول عن المحافظة على النظام العام والأداب ومراقبة الأسواق والأسعار ووقف ما يخالف الشرع والقانون في سلوك الناس ومعاملاتهم، ويستند هذا النظام على اجتهاد بعض فقهاء المسلمين في تفسير آيات الأمر بالمعروف والنهي عن المنكر في القرآن الكريم، على خلاف بينهم فيمن لهم حق ممارستها فيمنها يرى البعض منهم أن يقتصر الأمر بالمعروف

خالدا
النبوي
فى دور
«رام»
ائثناء
التصوير
فى
معبد
اندفو



(٥) أثارت مسألة تجسيد الرسول عليه السلام فى الأشرطة السينما توغرافية، لأول مرة فى مارس ١٩٢٦، عندما نشرت الصحف خبراً يفيد بأن إحدى شركات السينما الفرنسية كلفت المخرج التركى «وداد عرخى» بإخراج فيلم سينمائى يدور حول حياة الرسول، وأنه اختار الممثل المسرحى المعروف «يوسف وهبى» ليجسد شخصية النبى محمد، والتقط له صورا بمكياج الدور، وأثار الخبر معارضة واسعة بين الشخصيات الدينية، وقد دافع «يوسف وهبى» عن نفسه قائلاً أن الهدف من الفيلم هو الدعوة والإرشاد للدين الإسلامى، وأنه قبل الدور لرفعة شأن الرسول وتصويره أمام العالم الغربى بشكله اللائق به، وأن من الأفضل أن يقوم بالدور ممثل مسلم بدلاً من أن يقوم به غير مسلم، طالما أننا لا نستطيع

(٤) فهمى هويدى: «المهاجر وعبرته» الأهرام ١٩٩٥/٢/١- وهو يلخص وجهة نظرهم- التى يراها صحيحة- بأنهم ينطلقون من الرؤية الإسلامية الفلسفية التى تعتبر الدين موقفاً والأنبياء رموزاً ترتبط بقيم عليا وخلق رفيع وسلوكيات نبيلة، يتوارى فى ظلها جسد الشخص وحيثه ويبقى منها النموذج، وهو ما يمكن أن يخدمه «التجسيد» عموماً، إذ سيقوم به ممثل سبق له أن قام بأدوار الشرير أو المهرج أو العايب، أو سيقوم بأدوار مشابهة فيما بعد فاضلاً عن أن السماح بتجسيد الأنبياء فى عمل فنى يفتح باب الاجتهاد الفنى فى تصويرهم بما قد ييسر إلى أشخاصهم. ولم يشر الكاتب إلى حجج أخرى تتعلق بغير الأنبياء من الخلفاء الراشدين والصحابة.

والنهي عن المنكر على ولى أمر المسلمين أو من ينيبه عنه للقيام بهذه المهمة، أى على السلطات العامة وحدها، يرى آخرون أن هذا حق مكفول لأحاديث الناس. وقد توزعت اختصاصات المحتسب فى الدولة المعاصرة بين أجهزة كثيرة مثل أجهزة الرقابة الإدارية والقضائية والشرطة والصحافة ومباحث التسميون ومباحث الآداب، وغيرها ويستخدم تعبير دعوى الحسبة، فى الإجراءات القضائية، للدلالة على الدعاوى التى يقيمها أصحابها. «حسبة» لله عز وجل، أى لحسابه، ودفاعاً عنه، دون أن تكون لهم مصلحة شخصية فى إقامتها. (راجع فى هذا الصدد: د. عبد الله مبروك النجاشي: الحسبة ودور الفرد فيها فى ظل التطبيقات القانونية المعاصرة- ملحق لجلة «الأهرس»- عدد مايو ١٩٩٥/ ذى الحجة ١٤١٥هـ)

يعرض منها سوى سبعة أفلام فقط خلال عشرين عاماً بين ١٩٥١- و ١٩٧٢- هي «ظهر الرسول» (١٩٥١) و«بلال مؤذن الوليد» (١٩٥٨) و«الله أكبر» (١٩٥٩) و«هجرة الرسول» (١٩٦٤) و«فجر الإسلام» (١٩٧١) و«الشيما» أخت الرسول» (١٩٧٢).

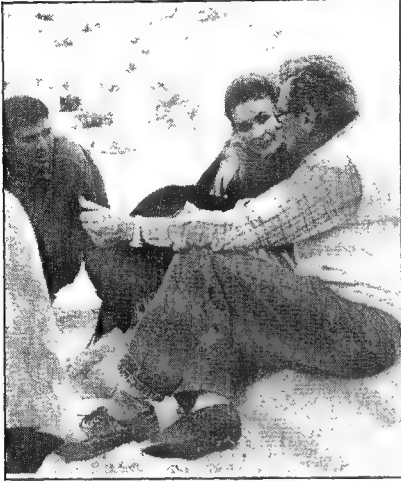
(٨) قال لى المرحوم «جمال العتيق» فى حديث شخصى جرى بيني وبينه فى مكتبته عام ١٩٧٦، أنه أصدر هذا القرار- الذى أثار معارضة واسعة بين المثقفين لنصومه الأخرى التى لا تتسعلق بحظر ظهور الشخصيات الدينية- لى يخفف ضغط المتدينين المتزمتين على وزارته، وأنه ليس فى نيته تطبيقه. وهو ما أكدته «حمدي سرور» - مدير الرقابة على المصنفات- الذى قال لى بأن القرار لم يكن يطبق، إلا فى الجزء المتعلق بتجسيد الشخصيات الإسلامية المقدسة فى المصنفات الفنية، وأن الرقابة لم تسحب تراخيص عرض الأفلام الأجنبية التى يظهر فيها السيد المسيح عليه السلام بل ظلت تجدد ترخيص العرض العام لأشهر هذه الأفلام وهو فيلم «حياة وآلام السيد المسيح» حتى عام ١٩٨١، حيث كان يعرض فى المناسبات الدينية المسيحية كعيد القيامة وعيد الميلاد فى سينما «رومانس»

(٧) لم يقن حظر ظهور الأنبياء والشخصيات الدينية فى المصنفات الفنية الايصودر قرار وزير الثقافة «جمال العتيق» رقم ٢٢٠ لسنة ١٩٧٦- راجع تفاصيل القرار فى هامش رقم ٣٠ من هوامش الوثيقة رقم ٧- لكن الحظر كان قائماً فيما يتعلق بشخصيات الرسول وآل البيت والخلفاء الراشدين استناداً إلى آراء رجال الدين وفتاوى الأزهر. وكان ذلك سبباً فى قلة عدد الأفلام السينمائية التى تتناول التاريخ الإسلامى، وخاصة فى مرحلة البعث النبوية وصدر الإسلام، وهى الحقبة التى كان ينصب عليها الحظر حتى ذلك الحين، وكان أول فيلم سينمائى مصرى يتناول هذه الحقبة هو فيلم «ظهر الإسلام» المأخوذ عن كتاب «هله حسين» المعروف «الوعد الحق»، وقد عرض فى عام ١٩٥١ عن سيناريو وإخراج وإنتاج لـ «إبراهيم عز الدين» ومن تمثيل كوكا وعماد حمدي. وهو يتناول سيرة «آل ياسر»، من طلائع الذين دخلوا فى الإسلام، وقد نجح نجاحاً مذهلاً على الرغم من القيود التى وضعت على ظهور شخصيات الكتاب الرئيسية ومنهم الرسول ومصابته الأوائل، وقد استعاض عنهم بظل أو بقعة ضوء وحل الرواى محلهم فى إلقاء الحوار وشجع نجاح الفيلم المنتجين على دخول هذا المجال، لكن تواصل المحظورات، أدى إلى ضعف الأفلام التالية، فلم

أن نحول بين شركات السينما الأجنبية وبين إخراج فيلم عن النبى- ولكنه اضطر لرفض الدور احتراماً لقرار مشيخة الأزهر التى رأت فى ذلك إهانة للدين (راجع التفاصيل فى: أحمد الحضرى- تاريخ السينما فى مصر- الجزء الأول ١٩٨٦/١٩٢٠- مطبوعات نادى السينما بالقاهرة- ط ١- ١٩٨٩ - ص ١٩٩- ٢٠٧)

(٦) يؤكد «حمدي سرور» - المدير العام السابق للرقابة على المصنفات الفنية، أن سيناريو فيلم «الرسالة»- الذى ألفه «توفيق الحكيم» و«عبد الرحمن الشرقاوى» و«نجيب محفوظ» - قد عرض على الأزهر ووافق عليه، واشترط ألا يعرض الفيلم فى أى مكان فى العالم قبل أن يعرض عليه أولاً، ولكن مخرج الفيلم خالف هذا الشرط، فرفض الأزهر الموافقة على عرضه، أو على رؤيته. (حديث شخصى مع حمدي سرور فى مايو ١٩٩٥) ولكن الشائع مما ينشر فى الصحف هو ما ذكرناه.

وهناك احتمال بأن يكون الأزهر قد تراجع عن موافقته السابقة على السيناريو، فى ظل سياسة توسيع نطاق الحظر على ظهور الشخصيات الدينية، فتعلل بهذه الحجة الشكلية ليمنع عرض الفيلم.



القريبة من حي شبرا حيث يسكن عدد كبير من الأسر المسيحية المصرية، إلى أن حدث في عام ١٩٨٩، وبعد مقتل الرئيس السادات، أن تعرضت إحدى دور السينما التي كانت تعرضه بمدينة «أسيوط» لهريق متعمد أثناء العرض، قطعت جهات الأمن من مدير الرقابة آنذاك - صلاح سالم- سحب ترخيص العرض العام للفيلم، فاستجابت طلبها، ولكن ذلك لم ينسحب على نسخ الفيديو التي ما يزال الترخيص يتداولها بالنسبة لهذا الفيلم وغيره سارية، كما أن الرقابة ترخص بالعرض الخاص داخل الكنائس والجمعيات الدينية المسيحية التي تنتجها بطريركية الأقباط الأرثوذكس عن حياة القديسين.

(٩) بعد المبادرات الطيبة في هذا المجال التوثيق الذي قام به الدكتور «محمد عمارة» لمعركة كتاب «الإسلام وأصول الحكم» - مؤسسة الدراسات العربية للنشر ببيروت ١٩٧٢- والتوثيق الذي قام به الأستاذ «خيرى شلبى» لقرار النيابة بحفظ التحقيق مع الدكتور طه حسين في قضية كتاب «الشعر الجاهلى» - نفس الناشر والسنة

يتميز «يوسف شاهين» بأسلوب خاص به في إدارة الممثل، وهو يستخرج من الممثلين عادة، طريقة في الأداء لا تتكرر مع غيره، وهو يقول أنه يحرص على أن يتعايش مع كل ممثل، وأن يعرف، وأن يتحاور في فترة التحضير حول الشخصية التي يؤديها، أما أثناء التصوير، فهو لا يقول للممثل - إذا لم يعجبه الأداء سوى كلمة واحدة: مش مصدق! والصورة له مع يسرا ومساعدة خالد يوسف في طريق القاهرة الاسماعيلية الصحراوي كك أثناء تصوير المهاجر

المجموعة الأولى

الوثيقة رقم ١:

تقرير الازهر عن سيناريو فيلم يوسف الصديق *

٧ أكتوبر ١٩٩٢

السيد الأستاذ يوسف شاهين :
..... أفلام مصر العالمية - ٣٥ شارع شامبليون - القاهرة

..... السلام عليكم ورحمة الله وبركاته .. وبعد :
قبلاً لإشارة إلى خطابكم بتاريخ ١٩٩٢/٨/٣١ بشأن طلب فحص ومراجعة سيناريو فيلم (يوسف الصديق) تأليف رفيق الصبان ومن إخراجكم .
نفيد بالآتي :

- ١- اشتمل السيناريو المذكور على تصوير شخصيات انبياء الله وأخوة يوسف .. وهذا أمر ممنوع شرعاً (١)
 - ٢- وقعت بالسيناريو أخطاء تاريخية تخالف ما جاء في القرآن الكريم كما هو موضح بالتقرير .
 - ٣- وقعت بالسيناريو أخطاء في الآيات القرآنية .
 - ٤- بالسيناريو وصف لنبي الله يعقوب بأوصاف لا تليق بمقام النبوة " موضح بالتقرير ..
 - ٥- يتحدث عن سيدنا يوسف عليه السلام حديثاً لا يليق بمقام النبوة " موضح بالتقرير ..
- لكل هذا وغيره
يعاد إلى سيادتكم سيناريو الفيلم المذكور لإعادة صياغته من جديد مراعي الملاحظات الموجودة بالتقرير المرسل إليكم صورته مع نسخة من السيناريو المذكور .
والسلام عليكم ورحمة الله وبركاته

١٤١٣/٤/١٠

١٩٩٢/١٠/٧

مدير عام البحوث والتأليف والترجمة

"فتح الله يس جزر"

وثيقة رقم ١

الوثيقة رقم ١

(*) يتعلق هذا الخطاب والتقرير
الرفق به بسيناريو فيلم
يوسف الصديق الذي كان
يؤرخ لسيرة النبي يوسف ،
ويجسدها استناداً إلى ما ورد
في الكتب المقدسة وهو سيناريو
لم يتقدم به يوسف شاهين
إلى الرقابة على المصنفات الفنية
، بل تقدم به في ٢٦ أغسطس
١٩٩٢ إلى الأزهر مباشرة ، الذي
طلب تعديلات واسعة فيه ، ثم
رفضه
كما هو وارد في الوثيقة
التالية...

(١) نعتقد أن هناك مبالغة في
القول بأن تصوير أنبياء الله
«ممنوع شرعاً» فالشرح- في
المصطلح الإسلامي- هو
ما شرعه الله تعالى لعباده من
العقائد والأحكام وما فصلته
السنة النبوية، وما أجمع عليه
فقهاء المسلمين فيما لم يرد به
نص قرآني، اعتقاداً على
مقاصد القرآن (انظر: «أحمد
عطية الله»- «المجلد»- مكتبة
الإسلامي»- «المجلد»- مكتبة
النهضة المصرية- القاهرة
١٩٧٦- ص ٩٢)- وليس في
نصوص القرآن أو أحاديث
الرسول أو إجماع الفقهاء ما
يحرم تصوير شخصيات أنبياء
الله، ولكن الأمر اجتهاد بشري
معاصر كما أشرنا في المقدمة.
(٢) لم نشر على النص الأصلي
لهذا التقرير، والمنشور هنا هو
صورة مسجدة ومزينة منه،
وموقعة باسم الأمين العام لجمع
البحوث الإسلامية، ومؤرخة
في ٣١ يناير ١٩٩٥، في حين

موجز

بما أسفر عنه فحص الإدارة العامة للبحوث
والتأليف والترجمة بجمع البحوث الإسلامية
لسيناريو فيلم "يوسف الصديق" (٢)



شيخ الأزهر

كيف شاعت إرادته أن يرسل
وحشا يفترس هذا الجمال .
وهذا الوصف والتساقط
يناقض كلية ما ورد في
القرآن الكريم من أن نبي
الله يعقوب عليه السلام
تذرع بالصبر عندما أفياه
بنوه بأن النكب قد أكل
أخاهم يوسف عليه السلام
بينما كانوا يستيقظون تاركين
يوسف عند متاعهم ، بل إن
القرآن الكريم يكشف صراحة
عن تآكل يعقوب عليه السلام
من أن ما أخبره به بنوه لم
يكن مصداقاً لواقع ما حدث

١= (سيناريو) الفيلم
اشتمل على تصوير
شخصيات أنبياء الله
وأخوة يوسف وهو أمر
ممنوع وغير جائز شرعاً
..... (٣) صيانة لقدسية
هؤلاء الأنبياء ، وإعمالاً
للمقتضى قرارى مجلس
جمع البحوث الإسلامية
بجلسته المعقودتين بتاريخ
٢٢/٢/١٩٧٢م ٢٩/٤/١٩٩٢م
(٤).....

٢- أن هناك كثيراً من
الأخطاء التاريخية التي
تناقض ما جاء في القرآن
الكريم حيث ورد بسيناريو
الفيلم أن سيدنا يعقوب
أنجب ابنه (نافتالى) من
خادمتة (بلعه) وهذا اتهام
لنبي بما لا يليق بعامة
البشر فضلاً عن الأنبياء .

٣- وصف نبي الله
يعقوب بأنه يتكوى لما
وغضباً لأن ربه قد أنزل به
العقوبة ، وأنه بدأ صائحاً
منتحباً يعاتب ربه ويسأله

قال بل سئولت لكم أنفسكم أمرا
فصبر جميل والله المستعان على
ما تصفون الآية : ١٨ من
سورة يوسف ..

٤- تحدث السيناريو عن سيدنا
يوسف بأنه شارك المصريين في
طقوسهم وصلاتهم للأصنام مجاملاً
ومؤمناً بأن ربه سيسامحه ويقدر
موقفه وهو أمر لا يجد سندا من
القرآن الكريم..

٥- أظهر امرأة العزيز وهي
ترقص لاهية نشوانة وأن يوسف
عليه السلام كان يرقب حركاتها وقد
أخذ كفها المجروح ورفعها إلى فمه
وقبله وهذا الوصف والتصوير
لا يليق أن يروى أو يرى في قصة
نبي من أنبياء الله .

٦- جاء في المشهد السادس
والثامن والتاسع أن يعقوب أعطى
يوسف عبادة جده إبراهيم وقال له
إن هذه العبادة هي التي أنقذت جده
من النار وهي التي ستنقذه من
غيرة أخوته وأنها تنسج حتى تكون
مثل السماء ونضيق حتى تكون
مثل المنديل وأن يوسف لما حضر
إليه أخوته بعد ضمه أخاه بنيامين
إليه أعطاهم هذه العبادة ليلقوها
على وجه أبيه حتى يعود إليه
بصره .

وهذا كله حديث خرافة فلم تكن
لإبراهيم عبادة من هذا النوع
ونجاة من النار إنما كانت علقته أن
الله تعالى سلب منها القدرة على
الإحراق وجعلها بردا وسلاما عليه
فلما يئس كوني بردا وسلاما على
إبراهيم الآية : ٦٩ من سورة
الأنبياء ..

ولم تزل غيرة أخوته بلبسه
العبادة المدعاة التي أعطاهم له أبوه
، فقد تأمروا عليه بالقوة في غيابة
الحب والأمر كذلك بالنسبة لعودة
بصر يعقوب إليه فلم يكن سببه
إلقاء هذه العبادة على وجهه وإنما
كان إلقاء القميص قال تعالى :
” أذهبوا بقميصي هذا فالقوه
على وجه أبي يات بصيرا “ (
الآية : ٩٣ - من سورة يوسف) ..

٧- جاء في المشهد التاسع أن
يعقوب كان يفضل يوسف وأخاه
بنيامين على أولاده كافة وهذا خطأ
فإن يعقوب عليه السلام قد كان
أعدل من أن يفضل بعض ولده على
بعض ومما قاله (بناؤه - ليوسف
وأخوه أحب إلى أبينا منا ونحن
عصبة - “ (الآية : ٨ من
سورة يوسف) - قد كان وهما منهم
ولم يكن حقيقة قررها يعقوب ..

٨- جاء في المشهد التاسع عشر
مأمنه : ” لقد حان الوقت لتنفيذ
جريمتهم الشبعة ، جريمة قتل أخيه
وهو أمر يناقض ماورد في القرآن
الكريم من أن أخوة يوسف تشاوروا
في قتله أو طرحه أرضا لكنهم عدلوا
عن ذلك وراوا أن يلقوه في غيابة
الحب ليلتقطه بعض السيارة .
..... (الآية : ٩ ، ١٠ من سورة يوسف
(

٩- جاء في المشهد العشرين أن
أخوة يوسف بعد أن استأذنوا
أباهم في خروجه معهم هجموا عليه
وضربوه وأن يهوذا اقترح عليهم أن
يلقوه في بئر ففعلوا ووضعوا على
فم البئر حجرا ومفاد ذلك أن فكرة

يعود تاريخ أصل التقرير إلى ١٩٩٢/١٠/٧، كما هو واضح من الخطاب المرفق به. وقد قدم هذه الصورة المجددة للمحكمة محامي الأزهر في جلسة أول فبراير ١٩٩٥ - وأثناء نظر دعوى استئناف الحكم بالمصادرة - باعتبارها تقرير الأزهر عن فحص فيلم «المهاجر» ، بعد أن أضاف إليها فقرتان تشيران إلى أن سيناريو الفيلمين واحد، وبالتالي فإن رفض الأول يقضي برفض الثاني. وقد أعلنا نشر هاتين الفقرتين إلى سياقهما الزماني ضمن وثائق المجموعة الثالثة، واحتفظنا بتوقيع الأمين العام للمجمع على الوثيقتين، وإن كنا نرجح أن الأستاذ الدكتور «عبد العزيز غنيم عبدالقادر» هو كاتب هذا التقرير، وكان هو الذي كتب - كذلك - تقرير فحص سيناريو «المهاجر»

- الوثيقة رقم ٥ -

ومع أن سيناريو «يوسف المصديق» لم يصور ، ولم يعرض إلا أننا حرصنا على نشر الوثائق الأساسية المتعلقة به، لأن إدعاء «التطابق» بينه وبين سيناريو «المهاجر» كان من العجج الرئيسية التي استند إليها المطالبون بمصادرة «المهاجر»..... والمقارنة بين الملاحظات التي أخذنا «الأزم» على سيناريو «يوسف المصديق» ، وبين فيلم «المهاجر» تكشف عن الخلافات الكثيرة والجذرية بين القيلمين، وعن الفارق بين «التجسيد» و«الاستلهام» ،

سبعة أفلام فقط عن مرحلة البعثة النبوية و صدر الإسلام خلال ٧٠ سنة سينما

فعاد إلى قومه فتعاونوا على تحريكه ثم أخرجوا يوسف من البئر وهذه المشاهد الثلاثة تناقض ماورد في القرآن الكريم الذي صور هذا الحدث بقوله تعالى: وجاءت سيارة فارسلوا واردهم فادلى دلوه قال يمشى هذا غلام (الآية ١٩ من سورة يوسف ...)

ومعنى هذا أن وارد القافلة (أي البئر) ودلى دلوه فيه فتعلق الغلام به فلما راه قال يا بشارى هذا غلام فلاحصر إذن ولاعودة إلى القافلة للاستعانة بها فى زحزحته ، والعطف بالفاء هنا دون غيرها يدل على أنه لم تك ثمة فجوات أو عقبات تسمح بوجود أحداث لم تكن - فضلاً عن أن المفهوم من عبارة القرآن الكريم أن البئر كانت عامرة بالمياه ولم تكن مغطاة بشيء وإن السيارة كانت تعلم ذلك بدليل قوله تعالى «فارسلوا واردهم فادلى دلوه»..

١١- جاء في المشهد الثانى والثلاثين أن أخوة يوسف تتبعوا القافلة لأخذه ثم باعوه لها.. وهذا يناقض

إلقائه فى البئر قد جاءت متأخرة عن اصطحابهم يوسف بعد استئذان أبيهم وأن الهدف قد كان قتل يوسف وليس إلقاءه فى غيابة الحب ليلتقطه بعض السيارة ..

وهذا أمر يناقض ماورد بالقرآن الكريم حيث يذكر أن فكرة إلقاء يوسف فى البئر قد كانت سابقة على استئذان أبيهم فى خروجه معهم وأن الهدف لم تكن تنفيذهم هذه الفكرة لم تكن لقتله أو لجرد إلقائه فى غيابة الحب ولكن ليلتقطه بعض السيارة (الآيات من ١٠ إلى ١٤ من سورة يوسف) ..

١٠ - جاء في المشهد السادس والعشرين أن روبين عاد إلى البئر وحرك الحصر الذي على فمه وقد كان من الشغل بحيث لايسمىع أن يحرکه عشرة رجال ونادى على يوسف فرأه حيا ..

كما جاء في المشهد الحادى والثلاثين أن قافلة أرسلت واحدا منها للبحث عن الإبار فوجد بئرا عليه حجر لم يستطع تحريكه

ما ورد في القرآن الكريم قال تعالى « وجاءت سيارة فارسلوا واردهم فادلى دلوه قال يا بشرى هذا غلام واسروه بضاعة والله اعلم . بما يعملون وشروه بثمن بخس لراهم معدودة وكانوا فيه من الزاهدين الآية : ١٩ ، ٢٠ من سورة يوسف .. »

١٢- جاء في المشهد الخامس والاربعين مانصه : « ان فضول يوسف وحبه للمعرفة قد جعله يترك بيته واهله فما بالك بنا نحن ؟ هذه العبارة تشير إلى ان يوسف قد غادر اهله وبلده اختيارا .. »

وهذا التعبير يناقض ماورد في القرآن الكريم من ان اخوة يوسف عليه السلام القوه في الحب وهذه السيارة قد انتزعت منه واتجهت وهو معها إلى حيث تريد وليس إلى حيث يريد وهذا تنقضه الآيات من ٧ إلى ١٢ من سورة يوسف ..

١٣- جاء في المشهد الثاني والثمانين ان يوسف قد كان يمارس طقوس العبادة في مصر وهذا غريب لان الديانة المصرية كانت تقوم على تعدد الآلهة والانبياء معصومون عن الشرك قبل النبوة وبعدها ..

وجاء في المشهد الرابع والثمانين ان امرأة العزيز لم تدع النساء إلى طعامها من أجل الشائعة التي انتشرت في المدينة ومقادها انها قد راوت فتاها عن نفسه لأنه شغلها حبا وإنما دعته إلى الطعام لحكم صدر عليها من الكاهن وأنها هي التي قطعت يدها وليس النساء وان يوسف لما رأى الدم يسيل من كفها غابس مكانه خلف العزيز وتناول يدها فقبلها وكانت هذه قضية غاطا طافا العزيز منها رأسه وهرب

الخدم وهذا كله يناقض ما سجله القرآن في هذه القصة .. (الآية من ٣٠ - ٣٢ من سورة يوسف) ..

١٤- في المشهد الثامن بعد المائة اخطاء منها ان العزيز هو الذي اخرج يوسف من الحب ومنها ان يوسف لما جلس من امرأة العزيز مجلس الزوج من زوجته رأى صورة أميه وصورة العزيز فقام وادار لها ظهره فجنبتة من معطفه فتمزق ..

وهذا الأمر يناقض ما حكاه القرآن الكريم من ان امرأة العزيز جذبت قميصه وهو المتصور في هذه الحادثة وليس المعطف (الآية : ٢٥ من سورة يوسف) ...

١٥- في المشهد التاسع بعد المائة ان يوسف لما غادر مكانه من امرأة العزيز طفق يجري حتى بلغ أسوار القصر وان امرأة العزيز وقفت على باب جناحها تخبر زوجها بما وقع .

وهذه الرواية تناقض ماورد بالقرآن الكريم الذي بين ان امرأة العزيز قد اسرعت تلاحق يوسف وانهما معا قد وصلا إلى الباب وراحت تبكي لزوجها ما اراد يوسف ان يأخذه منها .. والمفهوم هنا ان المقصود بالباب هو باب مخدع امرأة العزيز وليس باب جناحها او عند أسوار القصر (الآية ٢٥ من سورة يوسف) ..

١٦- جاء في المشهد العاشر بعد المائة ان زليخا اتهمت يوسف بالاعتداء عليها وان خادما انكم قال للعزيز انظر إلى رداثة فإن كان قد تمزق من الامام فقد صدقت وتكذب يوسف ولم يذكر دفاع يوسف عن نفسه .. وهذا الأمر يناقض ماورد

هوامش

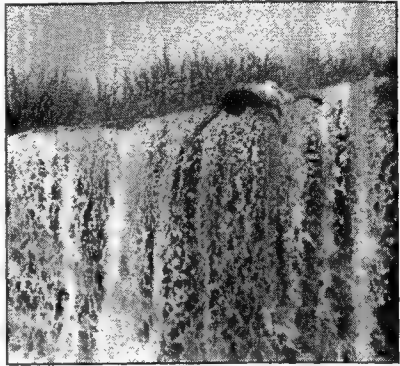
الوثيقة رقم ١

وهي المسألة المحورية التي حاول
خضوم « المهاجر » التشويش
عليها، بالتركيز على أوجه
الشبه

القليلة بين الفيلمين ، وتجاهل
الخلافات بينهما .

(٣) راجع الهامش رقم (١)
ولأنك في أن محرر التقرير
يعرف الفرق بين ما يمكن وصفه
بأنه « شرع الله » ، وبين اجتهد
البشر في فهم هذا الشرع أو
القياس عليه في الأمور
الاستحدثة ونلاحظ أن هذا
الخط المتعمد قد أصبح شائعاً
في الخطاب الديني المعاصر،
على نحو يوحى باستمرار بعض
رجال الدين على أصفاء
القداسة على اجتهداتهم،
واعتبارها شرعاً ، ورحم الله
عمر بن الخطاب الذي قال:
أصاب امرأة وأخطأ عمر .

(٤) تكررت الإشارة إلى هذين
القرارين في الوثائق التالية،
وسوف نشير إليهما في التعليق
عليها .



لفتت المواقع التي اختارها « يوسف شاهين » لتصوير مشاهد « المهاجر » نظر
النقاد الذين قالوا بأن الطبيعة المصرية لم تظهر في أي فيلم بهذا الجمال . موقع
التصوير في وادي الريان بالقاهرة

تسجيل لحلمي الفتيان بأن
أولهما رأى في حلمه كرماً
للعنب مزينا بالورود تتدلى
منه ثلاثة عناقيد وأنه
اعتصر العناقيد الثلاثة
وقدم خلاصتها للفرعون
ليشربها ، والآخر رأى كأن
فوق رأسه ثلاث سلال فيها
خبزاً يأكل منه الغير وهذا
على غير ما حكاه القرآن
الكريم (انظر الآية ٣٦ من
سورة يوسف) ..
١٨- جاء في المشهد
الثامن عشر بعد المائة ذكر
فرعون وهو خطا لأن هذا
اللقب لم يكن يخلع إلا على
من ملك أرض الكنانة من
المصريين ويوسف كان في

في القرآن الكريم من أن
الذي لفت نظر العزيز قد كان
شاهد من أهلها ووضع
القرآن لفظ القميص بدلا من
لفظ الرداء وصرح بأن القطع
إذا كان من الإمام فإن امرأة
العزيز تكون هي الصديقة
وإذا كان من الخلف فيوسف
هو الصديق - كما سجل
القرآن دفاع يوسف عن
نفسه وكل ذلك لم يرد في
خيال المؤلف الذي سجله في
هذا المشهد .. (انظر الآيات
من ٢٦ - ٢٨ من سورة
يوسف) ..
١٧- جاء في المشهد
الثاني عشر بعد المائة

عهد غزاة لمصر في ذلك الوقت وكان ولي الأمر فيهم آنذاك بلقب بالملك ولايلقب بفرعون ، وقد ورد التعبير بالملك في سورة يوسف دون غيرها من أي القرآن الكريم .. (انظر في ذلك الآيات ٤٣، ٥٠، ٥٤، ٧٢ على سبيل المثال) بينما عبر بلقب فرعون في غيرها من الآيات مثل المتعلقة بقصة نبي الله موسى عليه السلام أو بيان طغيان فرعون وجبروته ..

١٩- جاء في المشهد التاسع عشر بعد المائة أن الذي ذكر يوسف لفرعون إنما كان الكاهن وأن يوسف أخذ وقتاً للتفكير في الحلم .. وهذا يناقض ماورد في القرآن الكريم من أن الساقى الذي كان سجيناً مع يوسف هو الذي طلب السماح له بالذهاب إلى يوسف للحصول على تاويل حلم الملك ، وقد أنباه يوسف بذلك فوراً .. (الآيات من ٤٥ إلى ٤٩ من سورة يوسف) ..

٢٠- جاء في المشهد العشرين بعد المائة أن الملك لما سمع تفسير الحلم قال اتوني به استخلصه لنفسه ، وهو يناقض ماورد في القرآن الكريم الذي ذكر أن هذه المقالة قد كانت في المرة الثانية - أما المرة الأولى فهي وقال الملك اتنوني به فلمّا جاءه الرسول .. إلى آخره . (انظر الآيات من ٥٠ إلى ٥٤ من سورة يوسف) ..

٢١- جاء في المشهد الحادي والعشرين بعد المائة مايناقض القرآن الكريم وهي أن يوسف طلب من الرسول أن يرجع إلى الملك ويسأله مبال النسوة اللاتي قطعن أيديهن وأن الملك قد استجاب له وأحضر النساء وسألهن ماخطبنك إذ راوتن يوسف عن نفسه قلن حاشي لله ماعلما عليه من سوء - قالت امرأة العزيز الآن حصرص

الحق أنا راودته عن نفسه وإنه لمن الصادقين * (الآية ٥١ من سورة يوسف) ..

٢٢- جاء في المشهد التاسع والثلاثين بعد المائة أن أخوة يوسف لما دخلوا عليه ثولى يهوذا الكلام معه وهو يناقض ماورد في القرآن الكريم الذي نص على أنهم جميعاً تكلموا .. (الآية ٨٨ من سورة يوسف) ..

٢٣- جاء في المشهد السادس والأربعين بعد المائة أن يوسف خرج لاستقبال أبويه وأسرته وأنه رحب بهم في مصر وقال إن الشيطان قد نزع بينه وبينهم وقد خلا المشهد من سجود أخوته الأحد عشر له وهذا أمر أساسي في قصة يوسف عليه السلام لأنه تحقيق لتأويل حلمه الذي رآه ورواه لإبيه في صغره وحضره من إخبار أخوته به ، وبشره آنذاك بالمقام الرفيع الذي سوف يصل إليه مستقبلاً وتحقق فعلاً (الآيات ٥٠ ، ٦٠ ، ١٠٠ من سورة يوسف)

يبين من هذه الملحوظات الموجهة وغيرها أن مؤلف ومكاتب سيناريو ومخرج فيلم «يوسف الصديق» قد ناقضوا ما ثبت في القرآن الكريم عن قصة النبي يوسف عليه السلام ، ولم يلتزموا النص القرآني فيما حكاه رب العزة من وقائع هذه القصة ، وأضافوا إليها الكثير من شطحات الخيال التي أوهنتها وأخرجتها من دائرة الحقيقة والواقع ، إلى مجال الأسطورة ، وأضافوا إليها كثيراً من العبارات الهابطة والمشهد الخارجة عن تقاليد المجتمع وأدابه .

الأمين العام لمجمع البحوث الإسلامية
أحمد عطا الله سعودي (٣)

الوثيقة رقم ٢:

الأزهر يرفض سيناريو (يوسف الصديق)

٩ فبراير ١٩٩٢

السيد الأستاذ/ يوسف شاهين أفلام مصر العالمية - ٢٥ شارع
شامليون - القاهرة

السلام عليكم ورحمة الله وبركاته وبعد

فيما إشارة إلى خطابكم الموجه إلى فضيلة وكيل الأزهر

بتاريخ ١٢/٢٨/١٩٩٢ وإلحاقاً لكتابنا المؤرخ في ١٠/٧/١٩٩٢

بخصوص قيامكم بإعادة صياغة سيناريو فيلم "يوسف

الصديق" تأليف رفيق الصبان ومن إخراجكم - على ضوء

ملحوظات الإدارة الموضحة بالكتاب سالف الذكر نفيد

بالتالي: ١- تبين أن الكاتب لم يلتزم بحذف ما طلب حذفه

وإصراره على ظهور نبي الله (يوسف الصديق) - عليه

السلام - وهو أمر لا يجيزه الأزهر الشريف... (١) لا قبل

البعثة ولا بعدها.. (٢) احتراماً وتقديراً لرسالة الأنبياء

والرسل الكرام.

٢- السيناريو يحتوي على أخطاء في اللغة العربية،

وبعض الآيات القرآنية، لذا فالإدارة ترفض تصوير هذا

العمل بصورته الحالية لخالفته القواعد الشرعية

رجاء الإحاطة»

والسلام عليكم ورحمة الله وبركاته»

المدير العام

(فتح الله يس جزر).

هوامش الوثيقة رقم ٢

(١) بهذا الخطاب المؤرخ في ٩

فبراير ١٩٩٢ - أغلق ملف سيناريو

فيلم «يوسف الصديق» برفض

الأزهر له بعد أكثر من خمسة

شهور من وصوله إليه (سبتمبر

١٩٩٢ / فبراير ١٩٩٣). وخلال تلك

الفترة كتب يوسف شاهين خطاباً

إلى فضيلة شيخ الأزهر في

١١/١/١٩٩٢، بشأن الفيلم، فأحاله

فضيلته إلى فضيلة الشيخ «فتح

الله جزر» الذي كتب إلى «يوسف

شاهين» في ٢٩/١١/١٩٩٢ يؤكد له

ضرورة الالتزام بما ورد في خطابه

٧/١٠/١٩٩٢ (الوارد في الوثيقة

رقم ١) وخاصة عدم ظهور الأنبياء

الكرام - عليهم الصلاة والسلام -

سواء قبل البعثة أو بعدها،

والالتزام بعدم ظهور الصحابة

رضوان الله عليهم أجمعين، وقد

أدخل «يوسف شاهين» عدّة

تعديلات على سيناريو يوسف

الصديق، دون أن يستجيب إلى

طلب الأزهر بحذف شخصية النبي

يوسف نفسه، وأرسل آخر هذه

التعديلات إلى الأزهر في

٢٨/١٣/١٩٩٢، فموّله منه

الخطاب الوارد في هذه الوثيقة.

(١) يلاحظ أن التعبير هنا قد

أصبح أكثر دقة، فالذي لا يجيز

ظهور الأنبياء هو «الأزهر» وليس

«الشرع»

(٢) المقصود هو عدم جواز ظهور

شخصيات الأنبياء في أي مرحلة

من مراحل حياتهم حتى لو كانت

مرحلة الطفولة، أو الصبا، أو أي

مرحلة قبل

يكلّفهم الله عز وجل بإبلاغ

الرسالة، أو بعد تكلّفهم بهذا

واكتسابهم صفة الأنبياء.

شكوى المؤلف (جابر عبد السلام) *

٢٠ سبتمبر ١٩٩٢

يا أفندم (٢) .. ان هذا الرقيب
المؤمن الحر السابق اسمه بأعلاه قد
كتب تقريراً عن فيلم " المهاجر "
يتضمن ١٢ صفحة بالرفض
ملخصهم الآتي

١- هذا السيناريو يسمى إلى الدين
والأخلاق وهو عن قصة سيدنا
يوسف عليه أفضل الصلاة وأزكى
السلام ، ويشار إلى " سيدنا يوسف "
بالرموز السينمائية التي يجهلها
بعض المشاهد (٣) . يقول ان "
سيدنا يوسف " لم يستطع معاملة
المرأة التي دعت إليها (٤) وإنه
كان مريضاً ولا يستطيع المعاشرة
الزوجية مع أي امرأة ..

٢- وهذا السيناريو قد رفض منذ
ثلاث سنوات رفضاً باتاً ثم وافقت
عليه الرقابة بعد ان قامت رقابة

..... سيادة رئيس المخابرات
العامة

..... سيادة فضيلة شيخ الأزهر
لسيادتكم جميعاً كل احترام
وتقدير
مقدمه لسيادتكم المؤلف / جابر
عبد السلام هلال

الموضوع :

بخصوص فيلم اسمه " المهاجر "
تأليف وإنتاج وإخراج د. يوسف
شاهين بتمويل من فرنسا والدول
الأوربية (١)

نما إلى علمي ان الرقيب / عبد
الستار فتحي ، بالرقابة على
المصنفات الفنية الموجودة بالدورين
الثاني والثالث بمصلحة
الاستعلامات بجوار سينما راديو
بالقاهرة - شارع طلعت حرب ،

مشادة بين حمدي سرور وسيناريس أفلام المقاولات
تنتهي بسيل من الشكاوى ضد (يوسف شاهين)

وثائق فيلم المهاجر

هوامش

الوثيقة رقم ٣

(*) اقتنع يوسف شاهين بأن الأزهر كان على حق في رفضه تجسيد قصة النبي يوسف، فاستلهم القصة، وكتب سيناريو فيلم "المهاجر" الذي لا تظهر فيه شخصية النبي يوسف أو غيره من الأنبياء.. وقد قال فيما بعد (حديث للأهرام المسائي في ١٠/٢/١٩٩٤) أن رأى الأزهر أفاده وحرره، ومكنه من أن يتعامل مع أبطال المهاجر باعتبارهم بشراً، وأن يقدم الثغرات الإنسانية التي ماكان يمكن أن يقدمها لوكان الفيلم يروي قصة نبي معصوم.

ولأن الفيلم بصورته الجديدة، لم يكن فيه مايتعلق بالأنبياء، فقد قدمه إلى الرقابة على المصنفات الفنية التي أجازته في ١٨ يوليو ١٩٩٣، وكانت هذه الشكوى هي أول ربط بين الفيلمين.

وفضلاً عن الصفات التي ذكرها «جابر عبد السلام» عن نفسه، تحت توقيع، فقد كتب قصص أربعة أفلام مصرية، هي: «أيام التحدى» (١٩٨٥) من إخراج «عدلي يوسف» وتشثيل «سمير غانم» و«ليلى علوى» و«روض القرج» (١٩٨٧) إخراج «عبد الفتاح مدبولي» وتشثيل «فريد شوقي» و«مجدي وهبة» و«اللب مع الشياطين» (١٩٩١) إخراج «أحمد فؤاد» وتشثيل «هالة فؤاد» و«محسن محيي الدين» و«هارب من التجنيد» (١٩٩٢) إخراج «أحمد السبحاوي» وتشثيل «يونس شلبي» و«إيمان» كما كتب قصة وسيناريو وحوار فيلمين، هما «انتحار مدرس ثانوي» (١٩٨٩) من إخراج «ناصر حسين» وتشثيل «حسين فهمي» و«عفاف شعيب» وعائلة مشاغبة جداً من إخراج «إسماعيل حسن» وتشثيل «سمير صبري» و«أسعد يونس».

والأفلام الستة مما يعرف باسم «أفلام المقاولات» جمعنا المعلومات السابقة من «موسوعة الأفلام العربية» - إعداد منى البنداري - محمود قاسم - يعقوب وهبي الناشري: بيت المعرفة - القاهرة ١٩٩٤.

وقد ذكر - حمدي سرور - مدير الرقابة على المصنفات الفنية في تلك الفترة أن «جابر عبد السلام» صاحب الشكوى كانت له مشكلة خاصة بسيناريو يحمل اسمه لم يكن قد تسلمه بعد لأسباب قانونية فأراد الانتقام بكتابة الشكاوى لجهات متعددة يستكر فيها موافقة الرقابة على سيناريو «المهاجر» ويتهم يوسف شاهين بصفات يعاقب عليها القانون مستعدياً الأزهر الشريف عليه وعلى الفيلم، وأن سيل الشكاوى التي أرسلها قد أحيلت إليه صور منها، من بينها شكوى لرئاسة الجمهورية (حمدي سرور: أزمة «المهاجر» من الأزهر إلى الرقابة - روزاليوسف - العدد ٢٤٦٦ في ١٤ نوفمبر ١٩٩٤ - ص ٧٢، ٧٣).

والأصل الذي اعتمدها للنشر، وهو النسخة التي أرسلت إلى نقابة المهن السينمائية من الشكوى، وعليها ختم بغيد وودها إلى النقابة بتاريخ ٢٠ سبتمبر ١٩٩٢، وليس هناك مايدل عما إذا كانت قد أرسلت إليها من الشاكي مباشرة، أو أحيلت إليها من إحدى الجهات التي كان يطررها بشكواه، وقد وجدنا على هامشها تأشيرة يقول نصها «رجاء الموافقة بالعرض على المجلس» ثم توقيع غير مرقوم.

ويشير نص الشكوى، على أن «يوسف شاهين» لم يكن المقصود أساساً



حمدي سرور

ملازمة في مكتب يوسف شاهين - ب ٣٥ شارع شامبليون تدعى - نبيلة صقر - (٥) ووافقت على السيناريو بالإلحاح مع الزملاء الآخرين ووعدها يوسف شاهين بالسفر إلى لندن - أثناء طبع وتحميم الفيلم مكافأة لها على موافقة السيناريو (٦)

٣- فارجو من سيادتكم إنقاذ سمعة وحضارة مصر .. وهذا من الأمن القومي لأننا نحن دولة إسلامية.

٤- أقدم: أرجو من سيادتكم على الإطلاع على نسخة السيناريو باسم «المهاجر» أو - يوسف وأخوته - الموجودة في مكتب يوسف شاهين - وموجود هناك ثلاث نسخ للرقابة على المصنفات الفنية (٧)

وثائق فيلم المهاجرين



المصريون الذين أساء إليهم فيلم المهاجر حين صورهم في صورة الثوار ، الذين ينتفضون ضد الجوع والكهانة ، وتصل ثورتهم إلى نزلها فيحطمون تماثيل أمون

.. إن مهاجمة الشعب المصري العظيم
ذي الحضارة منذ ٧ آلاف سنة جاءت
المهاجمة من مخرج مصري
وسيناريست مصري ولكنه بتمويل
صهيوني اجنبي ضد امن مصر ..
نريد من سيايانتكم ان تسالوا اين
موافقة الازهر الشريف على هذا
الفيلم ١٩٩٩

٧- وكيف وافق مدير الرقابة على
التصريح بهذه الجريمة الشنعاء في
حق مصر .. كيف ؟؟ واؤكد لسيانكم
انه لم يقرأ السيناريو وانه وافق عليه

٥- لن يرفض تصوير اى مشهد
يسى للدين او الاسلام او لسيدنا
يوسف - مادامت هناك موافقة من
الرقابة على السيناريو مختومة
بشعار جمهورية مصر العربية
٦- ونعرف سيايانتكم يا افندم .. ان
الفيلم الذى يخرج - يوسف شاهين
- وتموله الدول الأوروبية يمجّد في
اليهود ويحقّر من قيمة المصريين
لانهم هم الذين اضطهدوا اليهود
وهذه تهمة تاريخية .. يريد العالم
الخارجى إثباتها تاريخيا .. واسفاه

هوامش

الوثيقة رقم ٣

بها ، بل كان المقصود منها هو «حمدي سرور» ، الذي قال لي بأنه كان- تحت ضغط العمل- قد عامل «جابر عبد السلام» بخشونة، بسبب صاحبه عليه في الإنتهاء من إقرار السيناريو الخاص به ، فاستغل سلاح الشكاوى الكيدية في الرد على ذلك...

(١) هذه الواقعة غير صحيحة ، إذ لم تشترك دول أوروبية و الجهات المشاركة في التمويل وأودة علي سبيل الحصر في الهامش رقم (٣) من هوامش الوثيقة رقم (٧)

٢- من الكلمات المألوفة في اللغة الديوانية المستخدمة في القوات المسلحة المصرية ، كلمة " يا أفندم " أو " أفندم " (٣) هكذا في الأصل والصحيح بعض المشاهدين وهو ما يشير إلى مستوى ثقافة كاتب الشكوى ، الذي يشير إليه كذلك الأسلوب الركيك الذي كتبته به .

والغريب أنه لم يلاحظ أن إشارته إلى أن المتفرجين لن يفهموا الرموز التي يستخدمها الفيلم لتفيد شكواه ، أو تدعو للاعتداد بها ، إذ معنى ذلك أنهم لن يعرفوا بأن الفيلم عن سيدنا يوسف .

٤- هذه الواقعة غير صحيحة ، ولم يقل بها أحد ممن يدعون أن الفيلم تجسيد لسيرة النبي يوسف ، وهو ما يشير إلى أن المصادر التي استقى منها الشاكي معلوماته ، قد خدعته ، أو أنه أساء فهم ما نقل له .

(٥) هذه الواقعة غير صحيحة ، إذ لم تكن «نبيلة صقر» من بين الرقباء الذين شاركوا في مناقشة سيناريو «المهاجر»- كما قال لي «حمدي سرور»- ولكنها شاركت في مراجعة وإقرار أفلام أخرى لـ «يوسف شاهين» منها «وداعا بونا برت» و «اسكندرية كمان وكمان»

(٦) هذه العبارة أضيفت بخط اليد على هامش الخطاب المكتوب على الآلة الكاتبة، وفيها خطأ إملائي

(٧) المقصود أن هناك ثلاث نسخ أخرى من السيناريو بالرقابة على المصنفات .

، وهي واضحة في الدلالة على نوع عقليته الشاكي، الذي جمع في هذه العبارة ما يتصوره كافيًا لتحريض الجهات الثلاث توجه إليهما بشكواه - الأزهر والخابرات - بتأكيده أن «يوسف شاهين» يتصف بكل «النفاق» فهو مسيحي ويساري كمان (١١)

(٨) ذكر حمدي سرور - مدير الرقابة عند التصريح بالفيلم - أنه تلقى سيناريو «المهاجر» في مايو ١٩٩٣ وأوله اهتماما خاصا ، وأن مراجعة السيناريو بمعرفة الرقباء استغرقت أكثر من شهر ، وقراه ضعف العدد الذي يعكف عادة علي قراءة أي سيناريو آخر ، ثم قرأه بنفسه ، وناقشه مع الرقباء الذين وافقوا جميعا مع التحفظ على بعض المشاهد . (حمدي سرور : روزاليوسف ، المصدر السابق)

وقد أضاف في حديث له معي ، أن «عبد الستار فتحى المشار إليه في صدر الشكوى كان أحد هؤلاء الرقباء بالفعل، وكان أكثرهم تشدداً في تناول سيناريو «المهاجر» من رؤية قومية بالدرجة الأولى، وأن الملاحظات - التي وردت في تقريره قد أدرجت جميعها ضمن الملاحظات العامة التي طلب إلى «يوسف شاهين» تعديل السيناريو على أساسها، وقد

من خلال الرقباء الثلاثة وخصوصا الرقبية / نبيلة صقر .. (٨)

٨- هذا السيناريو يعطى الحق لليهود في الأرض المغتصبة .. لأنه يحكى عندما جاء «سيدنا يوسف» من فلسطين إلى مصر والقصة العظيمة المعروفة في القرآن الكريم .

٩- ولعلم سيادتكم يا أفندم .. لو تم تصويره بهذا المعنى .. فسوف يحقق لإسرائيل حلمها الأزلئ التاريخي من النيل إلى الفرات .. ولكن بإذن الله عز وجل ومقاومة سيادتكم للفساد لن يتحقق ذلك أبدا ..

١٠- أفندم .. وأنا أسأل مدير الرقابة .. لماذا وافقتم على «يوسف وأخوته» وترفضون أفلاما أخرى تشرح معنى الإسلام الحنيف وتقومون بإرسالها إلى الأزهر الشريف ؟؟؟ (٩)

١١- وأسأل مدير الرقابة لماذا لم ترسل «المهاجر» إلى الأزهر الشريف ؟ ولماذا لم ترسل أيضا فيلم سيناريو كشف المستور (١٠) ، للمخابرات العامة .. ولماذا لم يرسل قصة سيدنا يوسف للمخابرات العامة ؟؟؟... (١١)

وثائق فيلم المهمل



«رام» يتحسس الأرض الحديام بحثا عن مام يتيح له استكمال استزراعها .. بعد أن تعلم الزراعة من العالم المصري أوزير .. افترض صاحب الدعوي انه النبي يوسف عليه السلام .. واحتج لأنه ظهر طو ال الفيلم في ملابس غير لائقة بالأنبيا ونصفه الأعلى عار .. ولم يقل لنا من أي مصدر ديني عرف ملابس النبي يوسف ؟صور هذا المشهد في مطروح

افندم! المعروف ان يوسف شاهين
مسيحي يساري (١٤)

المواطن
جابر عبد السلام هلال
رقيب أول بالقوات المسلحة
وبالمعاش

ومشارك في حرب أكتوبر ١٩٧٣
وحاصل على بكالوريوس المعهد
العالي للسينما قسم السيناريو
أثناء الخدمة العسكرية

واختتم الرسالة وأقول كلمة حق
عن لساني شرحها لي الرقيب
وجدى الجافى " موظف بالرقابة
منذ عام ١٩٦٨ (١٢) .
وكذلك اختتم بالآية القرآنية
بسم الله الرحمن الرحيم
«ولاتعتدوا ان الله لا يحب
المعتدين» (صدق الله العظيم)
(١٣)

جعلكم الله عوناً لنا في ظل
سيادة القائد الرئيس محمد
حسنى مبارك ..
ملحوظة : هذا الفيلم الشاذ
سوف يصور في ١٩٩٣/٩/٣٠

استجاب إلى ذلك.

(٩) لاحظ العبارة المليئة بالتناقض إذ هي تتضمن في ثناياها اعتراض صاحب الشكوى على إرسال الأفلام التي تشرح معنى الاسلام الحنيف إلى الأزهر.

(١٠) كشف المستور - فيلم من بطولة نبيلة عبيد وفاروق الفيشاوى وشويكار ويوسف شعبان ، وتأليف وحيد حامد وإخراج عاطف الطيب ويقول وحيد سرور - أن كان قد وافق على سيناريو الفيلم، وتم تصويره، ولم يجد ضرورة لمرضه على المخابرات العامة لنص المادة ٧٠ مكرر جـ التي أضيفت على قانون المخابرات العامة بالقانون رقم ١ لسنة ١٩٨٩ - وهي تنص على حظر نشر أخبار أو معلومات أو بيانات أو وثائق تتعلق بالمخابرات العامة، سواء كان ذلك في صورة مذكرات أو مصنفاً أدبية أو فنية أو على أية صورة أو أية وسيلة كانت إلا بعد الحصول مقدماً على إذن كتابي من رئيس المخابرات العامة، إذ لم يجد في السيناريو ما يشير إلى أنها المقصودة بأحداث الفيلم، وقد انتجت شكوى جابر عبد السلام اثرها، وأعادت الرقابة النظر في الفيلم بعد تصويره وحذفت منه الرقابة ٣٢ مشهداً ، بناء على طلب المخابرات العامة ، حتى لاينصرف ذهن المشاهد إلى أنها المقصودة بهوادث الفيلم .

(١١) المفهوم من السياق أن الشاكى يطلب إحالة الفيلم إلى المخابرات، باعتباره يمس أمن مصر القومي (١١)

(١٢) هكذا في الأصل ، والفالسب أن الشاكى نسي أن يستكمل الجملة .

(١٣) من الواضح في الاستشهاد بالأية القرآنية الكريمة، جاء في غير موضعه، إذ لا علاقة لها بما جاء في الشكوى من وقائع حتى يفرض صحتها.

(١٤) أضيفت هذه العبارة بخط الشاكى على أسفل الشكوى المطبوعة على الآلة الكاتبة

الرقابة ترسل سيناريو المهاجر للأزهر بناء على طلبه x

٢ نوفمبر ١٩٩٢

فضيلة الأستاذ الشيخ / فتح الله يس جرن
مدير عام البحوث والتأليف والترجمة مجمع
البحوث الإسلامية / الأزهر
تحية طيبة وبعد....

فيما لإشارة إلى كتاب فضيلتكم رقم ٣٢٧ في ١٧/١٠/١٩٩٣ بشأن طلب نسخة من سيناريو فيلم " المهاجر " تأليف وإخراج يوسف شاهين نتشرف بأن نرفق نسخة من السيناريو المذكور علماً بأن الإدارة قد وافقت على تصوير السيناريو بعد أن تأكدت بأن موضوع السيناريو هو مجرد فكرة سينمائية لم تتسر من قريب أو بعيد إلى أن المقصود هي قصة سيدنا يوسف - وتأكيذاً من الإدارة على ذلك فقد اشترطت على صاحب هذا الشأن عند التنفيذ مراعاة الآتي :-

١- التأكيذ على أن أحداث الفيلم لا تمت إلى أية قصة أو حادثة في التاريخ وأنها مجرد رؤية سينمائية لفترة خصبه في التاريخ المصري القديم .
٢- تحاشي كل ما يسيء إلى التاريخ والحضارة المصرية أو إضفاء صبغة سياسية على أحداث السيناريو أو الربط بين قصة أحد الأنبياء ومقاهيم سياسية لا تتفق مع المشاعر الوطنية .

٣- تعهد الشركة المنتجة بعدم عرض الفيلم في أي مكان بالعالم قبل عرضه على الرقابة المصرية وموافقتها وإلا اعتبر الترخيص لاغياً.

٤- تفادي كل ما يفيد بأن رام قد جاء إلى مصر ليساعد المصريين في بناء الهرم أو ليعلمهم فنون الزراعة وإنما جاء للاستفادة من نور العلم والعلماء المصريين .



حمدي (محمد رجب) سرور:
ولد في ٢٤ يوليو ١٩٣٤ بمدينة طنطا ..
متزوج وله ثلاثة أبناء . حصل على
ليسانس الحقوق من جامعة القاهرة
(١٩٥٩). عمل محاميا حتى ١٩٦٢. رقبيا
للأغاني والتسجيلات الصوتية (١٩٦٢) ثم
عضو المكتب الفني للرقابة على المصنفات
الفنية، وظل يتدرج إلى أن عين مديراً عاما

للرقابة على المصنفات الفنية في أغسطس ١٩٨٨ وأحيل إلى المعاش في
أغسطس ١٩٩٤. اشترك في عديد من اللجان التي قامت بدراسة وتعديل
القوانين والقرارات الوزارية الخاصة بالمصنفات الفنية منذ عام ١٩٦٤،
وكان عضواً في لجان عديد من المهرجانات السينمائية والمسرحية
المحلية . له أبحاث ودراسات عن الفيديو ومشاكل صناعة السينما وفنون
وحقوق الملكية الأدبية والفنية وقوانين المصنفات الفنية . حصل على
شهادة تقدير من جمعية كتاب ونقاد السينما ومن مهرجان القاهرة
السينمائي الثاني عشر (١٩٨٨). تميزت الفترة التي تولى فيها إدارة
الرقابة عن المصنفات الفنية بنزعة متحررة ، كانت وراء إنتاج عدد من
أهم أفلام السينما المصرية.

(المصدر: الموسوعة القومية للشخصيات المصرية البارزة - هيئة
الاستعلامات . القاهرة ١٩٩٢ - بتصرف).

الإطلاع بالتنبيه إلى إعادة نسخة
السيناريو إلى الإدارة . والسلام
عليكم ورحمة الله وبركاته ،،،
تحريراً في ١٩٩٣/١١/٢
المنير العام
(حمدي سرور)

٥- أوفدت الإدارة رقبياً لمصاحبة
بعثة التصوير للتأكد من، تنفيذ
الملاحظات الرقابية .
هذا ويمكن لفضيلتكم إيفاء من
تروته لمشاهدة الفيلم بعد وروده
للإدارة كما نرجو التفضل بعد

تقرير الأزهر الحقيقي عن فحص المهاجر

٢٧ يناير ١٩٩٤

هوامش
الوثيقة رقم ٤

× يستنتج "حمدي سرور"
- مقال روزاليوسف
السابق الإشارة إليه - أن
طلب الأزهر لنسخة من
سيناريو المهاجر، كان أحد
نتائج شكوى جابر عبيد
السلام أو غيره، ويضيف
أنه أرسل لفصيلته النسخة
دون أن يطلب منه الرأي أو
المشورة "باعتبار أن سلطة
الرقابة وحدها هي المنوط
بها إصدار الترخيص،
وهي - وحدها - صاحبة
الولاية والسلطة في الإجازة
والرفض للمصنفات
السمعية والسمعية
البصرية، طبقاً لأحكام
القانون المنظم للرقابة،
خاصة وأن الرقابة لم تجد
في سيناريو المهاجر أية
مفاهيم دينية أو مسائل
فقهية أو أحكام شرعية أو
تجسيد للأنبياء أو الرسل
أو مناقشة للغيبات لكي
نستطلع - قبل إصدار
قرار الترخيص - رأي
الأزهر الشريف ومجمع
البحوث الإسلامية، كما
جرى العرف دائماً ...

مبسر له - في نظرهم
- وانفقوا فيما بينهم على
قتل أخيهام "رام" حتى يخلو
لهم وجه أبيهم واستطاعوا..
أن يحصلوا على إذن منه في
إصطحابه إلى مصر ليتعلم
على أيدي رجالها الكثير من
المعارف ولا سيما الزراعة
التي كانت بلادهم في أشد
الحاجة إليها.

وما كانوا يستعدون عن
مضاربهم في الصبراء حتى
تغيرت معاملتهم لأخيهم
فاوسعوه كثافاً واشبعوه
ضرباً والقوه في أسفل
سفينة كانت متجهة إلى
مصر حتى يموت تحت
البضائع. لكن الله عز وجل
قد شاء له النجاة، فأنقذه
قائد السفينة وأعاونته
وباعوه في مصر.

"أمهيار" قائد الجيش بثور
واوز وهو ثمن بخس لا
يكافئ جمال الفتى وذكاه.
وفي قصر هذا القائد الكبير
نشأت علاقة بين "رام"
وتسمى "امراة أمهيار"،
وسرعان ما تطورت هذه
العلاقة بينهما حتى أوشك
كل منهما أن يفضى إلى
صاحبه لكن "رام" قد ابت

حضرة صاحب الفضيلة /
الاستاذ الكبير مدير عام
الإدارة العامة للبحوث
والتأليف والترجمة (فضيلة
الشيخ فتح الله جرد)
السلام عليكم ورحمة الله
وبركاته
وبعد

فقد أحلتكم فضيلتكم على
سيناريو "فيلم" يوسف
الصديق وسيناريو فيلم
"المهاجر" لفحص كل منهما
وكتابة تقرير عنه وقد
طلعت السيناريو الأول
وكتبت تقريراً إضافياً عنه
.....(١).

وهذا هو التقرير الثاني
وهو عن فيلم "المهاجر"
تأليف وإخراج الاستاذ
يوسف شاهين ومشاهده
واحد وخمسون ومائة
وصفحاته مئتان وصفحة
واحدة من القطع الكبير.
وحاصله أن رجلاً من البدو
اسمه "أدم" قد كان له تسعة
أبناء وكان بفضل اثنين
منهما على غيرهما من
إخوانهما وهما "رام"
وسالم وقد تضايق الإخوة
من هذا التفضيل الذي لا

عليه نفسه ان يخون مولاه وصاحب الفضل عليه فرفض التماذى في هذا الطريق . وقد إهتمت سمهيت .. رام بانه قد راودها عن نفسها ، وأراد خدش عفافها . وكذبها رام وأنكر التهمة التى وجهتها إليه . ومال قلب "امهيان" إلى صديق رام . لكن نهايته قد كانت السجن . وقد زارته فيه سمهيت ودار بينهما .. حديث ينبىء عن انها ما تزال تحبه وتهيم فى هواه . وفى اجتماع دعا إليه . الملك أعلنت سمهيت براءة رام وعفاهه وانها هى التى راوبته عن نفسه ثم إن انصار "آتون" قد ثاروا على "أمون" وأحرقوا الخزان والمخاضيل وكان رام قد ترقى حتى صار وزيراً للملك وشيبت المجاعة فى بلاد الشام ومات الكثير من الحيوانات من شدة الجوع . وندفق الناس إلى مصر من البلاد المجاورة لشراء القوت ومنهم أبناء "آدم" وإخوة رام . وانفتح الباب للتعارف بين رام وإخوته - كما حدث بالنسبة ليوسف تماماً - من سؤال رام عما إذا كان لهم إخوة آخرون ، وعمله على إحضار أخيه سالم وكشفه له القناع عن شخصه إلى التعارف التام الذى وقع بينه وبين سائر إخوته وأنهى الكاتب سيناريو المهاجر بخروج رام مع إخوته من مصر إلى مضارب أبيه "آدم" فى الشام وكيف

أن "آدم" قد أحس بعودته وأخيه "سالم" مع بقية إخوتهما فى قافلة واحدة فقد رأى فى منامه ذلك قبل وصول أبنائه بزمان يسير.....(٢).
والذى يقارن بين هذه القصة وقصة يوسف لا يتردد فى إنها قصة واحدة وأن الاختلاف بينهما لا يعدو الأسماء ف"آدم" - ويعقوب شخص واحد وكذلك رام - ويوسف وسالم وتبنامين ، وسمهيت وزليخا والتمويه الذى عمد إليه الكاتب لجعل سيناريو المهاجر شئ وسيناريو يوسف الصديق شئ آخر لا ينطلى على الناقد السطحي فضلاً عن أننا قد المتمكن والمتعمق وإذا كان ثمة فرق بين سيناريو المهاجر وسيناريو يوسف فهو فى صياغة الأحداث وتصويرها ففى سيناريو يوسف كان الكاتب متحفظاً بعض الشيء لأنه كان يشعر .. أنه يتناول أحد أنبياء الله تعالى ورسله ، وأنه يتعامل مع القرآن والأسفار المقدسة ولهذا فإنه لم يخرج على قيم المجتمع وأدابه...
وفى سيناريو المهاجر لم يكن يشعر هذا الشعور لأنه قد كان - يتناول شخصاً عادياً ليس له من القدر ما لنبي الله يوسف (٣) - ولهذا فإنه أطلق لخياله العنان فاخترق الصواجر وتعدى الصدود ولم يراع قيم المجتمع وأدابه.
وانت إذا قرأت المشاهد ابتداء من المشهد الأول بعد المائة إلى المشهد العشرين تبين لك هذه الحقيقة واضحة لا لبس فيها ولا خفاء وقد

فيلم الرسالة يشاهده المسلمون جميعاً بموافقة المراجع الدينية
فى بلادهم .. ومع ذلك فقد منع الأزهر عرضه فى مصر

تتسم هذه الوثيقة بدرجة عالية من الأهمية الاستثنائية، إذ هي تتضمن التقرير الذي أعده الأستاذ الدكتور عبد العزيز غنيم عبد القادر بعد أن أحال إليه فضيلة الشيخ "فتح الله جزر" سيناريو فيلم "المهاجر" لفحصه. وانتهى التقرير إلى المطالبة بحذف بعض العبارات والمشاهد التي رأها هابطة وخارجة عن تقاليد المجتمع وأدابه. ومع أنه توقف عند المشابهة بين السيناريو، سيناريو يوسف الصديق إلا أنه لم يقل بأن الفيلم يجسد شخصية النبي يوسف، ولم يطلب حظره استناداً إلى هذا الأساس. وقد اختفى هذا التقرير منذ كتابته ولم يرسل للرقابة على الإطلاق، ولم يظهر إلا في أثناء نظر الاستئناف على حكم المصادرة، بعد أن حصل عليه دفاع يوسف شاهين وقدمه ضمن مستنداته باعتباره رأى الأزهر الحقيقي الذي عدل عن بعد ذلك.

(١) هذه الإشارة تدل على أن الدكتور "عبد العزيز غنيم عبد القادر" هو كاتب أصل تقرير فحص سيناريو يوسف الصديق - الوثيقة رقم ١ -

(٢) يلاحظ أن كاتب التقرير كان واقفاً تحت تأثير قراءته لسيناريو يوسف الصديق، ولذلك اهتم بأوجه الشبه بينه وبين المهاجر، ولكنه على عكس غيره لم يهمل الإشارة إلى بعض الخلافات، ولم يجد في هذه المشابهات ما يدل على أن "المهاجر" يتناول شخصية "النبي يوسف".

(٣) العبارة واضحة وقاطعة في الحكم بأن "المهاجر" يتناول شخصياً عادياً، وأن "رام" ليس يوسف عليه السلام.. وما ينسبه التقرير للفيلم من تجاوز له قيم المجتمع وأدابه، يفرض صحته، لا يدخل في اختصاص الأزهر فيما يتعلق بالمصنفات الفنية، إذ أن هذا الاختصاص قاصر على الدعوة للإلحاد، والتعريض بالأديان السماوية داخلها - صور الأتنيات والصحابة إلخ... أما بقية الأمور فتدخل سلطة الرقابة بمقتضى قانونها.

(٤) هكذا في الأصل، وهو خطأ إملائي وصحته "السذج" بالذال وليس الزاى

(٥) حذفت هذه العبارة من نسخة العرض لفيلم "المهاجر". ومع ذلك فقد تواصل استخدامها في التعريض على الفيلم، سواء في عريضة الدعوى إلى إقامتها المحامي "محمود أبو الفيض" وفي مرافعاته ومرافعات المنضمين إليه في دعواه، والعبارة في رأينا - ليست شائنة ولا مبتذلة، وليس فيها ما يتناقض مع ما يؤمن ويشعر به الذين طالبوا بمصادرة الفيلم وكان الهدف من التركيز عليها في

تقول إن الفرق واضح بين سيناريو "المهاجر" وسيناريو "يوسف" مما يدل على أنهما قصتان لا قصة واحدة "فيوسف" قد القاه إخوته في البئر "رام" قد القاه إخوته في أسفل إحدى السفن، "يوسف" قد اشتراه عزيز مصر، "رام" قد اشتراه قائد جيشها - وقصة "يوسف" قد انتهت بقيدوم "يعقوب" وإسره إلى مصر وقصة "رام" قد ختمت بخروجه إلى أبيه في الشام، والجواب أن هذا كله تمويه لا ينطلي حشتي ولا على السذج (٤) أو البسطاء والدليل على أن القصة قصة واحدة ما جاء في المشاهد التالية:

وهي المشهد العاشر والثالث عشر والخامس عشر والسادس عشر والحوار الذي دار بين "حسبان" وبعض إخوته حول الحجاب الذي إنتزعته أدم من حول رقبتها وأعطاه ولده "رام" فليس بينه وبين العبيدة التي أعطاه "يعقوب" لولده "يوسف" كبير فرق.

وكذلك اقتراح "حسبان" في هذا المشهد نفسه قتل "رام" فليس بينه وبين اقتراح إخوة "يوسف" بقتله كبير فرق ولو شئت أن استرسل في هذا الكلام لطال التقرير وخرج عن الحدود التي ينبغي مراعاتها في أمثاله وعلى القاريء أن يلاحظ

وثائق في المهجرات



وجوه الإتفاق الكثيرة مثل تهينة
إمرأة العزيز المكان - يوسف
ومراويتها له عن نفسه ومصير
يوسف الذي انتهى إليه وهو زجه
في غياهب السجن وإعتراف امرأة
أمهليار أو امرأة العزيز أمام
المجلس الذي دعا إليه الملك ببراءة
يوسف وأنها هي التي روايته عن
نفسه ، والأمر كذلك بالنسبة لحضور
ابناء آدم وإبناء يعقوب إلى مصر
وتعرفهم على أخيه وكيفية التعرف
وحكايته إلى أخره ، فإن هذه
الأحداث كلها مسجلة - في سيناريو
المهاجر- وسيناريو يوسف- الأمر
الذي يقطع بأن القصتين قصة واحدة
. صحيح أن ثورة اتباع آتون .. لا
وجود لها في سيناريو يوسف
والحلم الذي رآه الملك وطلب من
الكهنة تفسيره لا وجود له في
سيناريو المهاجر غير أن هذين
الحدثين وإمثالهما لا يجعلان القصة
قصتين. وقد أقلت من الكاتب في
سيناريو المهاجر عبارات شائعة لا
أظن أنه قد تعمد بها من مثل قوله في
الصفحة ١٤٩ والمتشهد ١١١. (هورى إى
حمار ممكن يأكد لك ن النسوان هما
اللى مشين العالم)..

(الفرعون نفسه .. الملكة تى
مجرجاه من مناخيره)
وقوله (وانت .. بقالك شهور مختفية
من كل الحنازات والمواكب مشغولة
بالحدود أنت راخرة؟
بلد تحكمها نسوان لابد أنها تروح
فى داهية) (ه) . إلى غير ذلك من
العبارات التي تسمى إلى القيلم.

القران:-

حيث إن سيناريو المهاجر هو نفسه
- سيناريو يوسف عليه الصلاة

والسلام فإنى أرى أن يرد إلى كاتبه
ولا يذاع حتى تحذف منه العبارات
الهائبة والمشاهد الخارجة على
تقاليد المجتمع وأدابه (٦) والله
يهدى من يشاء إلى صراط مستقيم.

أ.د/ عبد العزيز غنيم عبد القادر
حجب حتى يصوب ويعاد
العرض (٧)

بناء على توجيهات فضيلة الإمام
الأكبر شيخ الأزهر بشأن حجب هذا
القيلم حتى تصوب الأخطاء على
ضوء ما جاء بتقرير الفحص .
ويرفع لفضيلة الأمين العام للمجمع
للتفضل بالاعتماد.

فتح الله جزى
يعتمد (توقيع غير واضح)
١٩٩٤/١/٧٧

هوامش الوثيقة

رقم ٥

العملة ضد الفيلم، هو استئارة مخاوف البيروقراطية بالإيحاء لها بأن هذه العبارات إسقاط على أوضاع معاصرة، والإيحاء بأن المقصود منها هو جرح مشاعر المراجع السياسية العليا.

(٦) هذا القرار هو النتيجة التي انتهى التقرير، فهو الجزء الأهم منه..

(٧) ما ورد بعد ذلك هو تأشيرات ديوانية، وتفيد هذه التأشيرات على أن خلاصة التقرير هي "حجب الفيلم حتى يصوب" - أي تحذف منه العبارات والمشاهد التي كاتبه أنها تخالف تقاليد المجتمع. وعرض ذلك على فضيلة شيخ الأزهر فوافق عليه، اعتمده فضيلة الأمين العام للمجمع.

الوثيقة رقم ٦:

الأزهر يغير رأيه في «المهاجر»

٥ فبراير ١٩٩٤

السيد الأستاذ / حمدي سرور
مدير الإدارة العامة للرقابة على المصنفات الفنية بوزارة الثقافة

السلام عليكم ورحمة الله وبركاته .. وبعد :
فيناء على ما جاء بكتابكم المؤرخ في ١٩٩٣/١١/٢ بشأن فحص ومراجعة سيناريو (المهاجر) تأليف / وإخراج / يوسف شاهين .. (١)
نفيد بالآتي :-

يلاحظ أن قصة يوسف ، قصة المهاجر كلتاهما قصة واحدة والاختلاف في الأسماء وصياغة الأحداث وتصويرها وذلك للتمويه ، وإن وجوه الاتفاق الكثيرة مثل : تهيتة امرأة العزيز المكان ليوسف ومراودتها له عن نفسه ومصير يوسف الذي انتهى إليه بزجه في غياهب السجن ، واعتراف امرأة أميهار أو امرأة العزيز أمام المجلس الذي دعا إليه الملك ببراءة يوسف وانها هي التي راودته عن نفسه ...

وكذلك بالنسبة لحضور أبناء آدم أو أبناء يعقوب إلى مصر وتعرفهم على أخيههم وكيفية التعرف وحكايتهم .. إلخ فإن هذه الأحداث كلها مسجلة في سيناريو (المهاجر) وسيناريو (يوسف) الأمر الذي يقطع بأن القصتين قصة واحدة ..

كما يلاحظ أن الكاتب قد أفلتت منه عبارات شائنة مبتذلة في سيناريو المهاجر مثل قوله : " في الصفحة ١٤٩ المشهد ١١١ " (هورى : أى حمارة يؤكد لك أن النسوان هما إلى مشيين العالم ...



طارق البشري

١٤١٤/٨/٢٥ هـ
١٩٩٤/٢/٥ م

مدير عام
البحوث والتأليف والترجمة
"فتح الله يس جزر"

والفرعون نفسه الملكة - ثى
مجر جراه من مناخيره وقوله :
وانت بقالك شهور مخفية من
كل الحفلات والمواكب مشغولة
بالصدود انت راخرة .. بلد
تحكمها نسوان لا بد انها تروح
في داهية - إلى غير ذلك من
العبارات التي تسيء إلى الفيلم
والمشاهدين .

وحيث إن سيناريو المهاجر
هو نفسه سيناريو يوسف علي
الصلاة والسلام ...

فإن الإدارة ترفض تصوير
هذا السيناريو بصورته الحالية
لمخالفته الشرعية والاحتواء
على العبارات الهابطة والمشاهد
الخارجة على تقاليد المجتمع
وأدابه ..

رجاء التفضل بالاطلاع
واتخاذ اللازم ، (٣)
والسلام عليكم ورحمة الله
وبركاته ...

الرقابة ترسل سيناريو المهاجر للأزهر على
سبيل العلم ؛ فيرسل لها قرارا بالرفض

هوامش الوثيقة رقم ٦

وتفسير موقف الأزهر من فيلم
«المهاجر» كما يمثله خطاب ه
فبراير...

(١) هذا ليس صحيحاً، إذ أن
الرقابة لم تطلب في الخطاب
المذكور فحص ومراجعة سيناريو
«المهاجر» بل أرسلته للعلم فقط
(الوثيقة رقم ٤)

(٢) راجع تعليقتنا على هذه
العبارة، هامش ه وثيقة ه

(٣) بعد أسبوع من هذا التاريخ
وفي ١٢ فبراير ١٩٩٤ أرسل
الشيخ فتح الله جزر صورة من
هذا الخطاب إلى «السيد اللواء
مساعدة وزير الداخلية لشؤون
مباحث أمن الدولة» ، استهله
بعبارة " بناءً على توجيهات فضيلة
الإمام الأكبر شيخ الأزهر بشأن
سيناريو فيلم المهاجر تأليف
وأخراج يوسف شاهين " ثم أورد
نص الخطاب

.. وكان الهدف فيما يبدو أن
تقوم مباحث أمن الدولة ، بإيقاف
العمل في الفيلم، وطبقاً لما ذكره
لى «حمدي سرور» فإن الأمر قد
أحيل إلى الإدارة القانونية بوزارة
الداخلية، التي بحثته في ضوء
فتوى مجلس الدولة التي كانت قد
أعلنت فعلاً في ١٠ / ٢ / ١٩٩٤ ثم
انتهت إلى أن رأى الأزهر ملزم
للرقابة، وأرسلت إليه بما يفيد
ذلك، وكسان من رآه، أن أمسر
الترخيص بالفيلم ليس من
اختصاص الجهتين .. فلم يرد
على الخطاب ، ولم يعمل بما جاء
به.

(٤) كان المفروض أن يتضمن هذا الخطاب، الذي أرسله الأزهر إلى
الرقابة «القرار» الذي انتهى إليه الأستاذ الدكتور «عبد العزيز غنيم
عبد القادر» في تقريره عن فحص سيناريو فيلم «المهاجر»، والذي لم
يكن قد مضى سوى أسبوع واحد على عرضه على فضيلة شيخ
الأزهر وموافقته عليه، ولكن الخطاب اقتبس فقرات معينة من التقرير
لينتهي منها إلى قرار مختلف تماماً، هو أن سيناريو «المهاجر» يتضمن
«مخالفة شرعية»، وهي عبارة لم ترد في تقرير الدكتور «غنيم»

ويلاحظ أن سيناريو «المهاجر» قد أرسل إلى الأزهر في ١٩٩٣/١١/٢
وظل لديه لمدة تقترب من ثلاثة شهور ، دون أن يفيد النسخة التي
أرسلت له على سبيل المجاملة مرفقة بخطاب يلفت النظر إلى أن
الرقابة قد وافقت عليه في حدود اختصاصاتها (الوثيقة رقم ٤)، وفي
١٩٩٤/١/٢٥، أرسل «حمدي سرور» إلى الأزهر خطاباً يطلب «التكرم
بالتنبية إلى إعادة نسخة السيناريو المذكورة إلى الرقابة» فجاءه الرد،
يحمل رأياً لم يطلبه.

وكانت معركة الاختصاصات بين الأزهر والرقابة قد اشتدت خلال تلك
الفترة، بسبب الترخيصات التي كان يمنحها الأزهر، لعدد من شركات
الكاسيت التي كانت تحتكر استئصال مايلقيه بعض الدعاة الإسلاميين
من خطب ومواعظ في المساجد ، وطبع وتوزيع هذه الشرائط، على
أساس أن ذلك من اختصاصه بحكم القانون. وتعرضت هذه الشرائط
لعملة عنيفة من الصحف، لما كانت تتضمنه من عبارات تمس النظام
العام، أو تقارن بين الأديان المساوية، على نحو يمس مشاعر غير
المسلمين، وعندما اشتدت الحملة، عادت الرقابة لتتارس اختصاصها ،
وأرسلت إلى شركات الكاسيت تحذرها من طبع أو توزيع أي شريط ،
قبل أن تحصل على ترخيص منها، إذ ليس للأزهر بمقتضى القانون
سلطة للترخيص بتداول المصنفات إلا فيما يتعلق بالمصحف الشريف
فقط. ولقامت حملات من مقتضى الرقابة بمصادرة مايباع في الأسواق
وأمام المساجد من تلك الشرائط... ورأى فضيلة شيخ الأزهر، استطلاع
رأى الجمعية العمومية لسمى الفتوى والتشريع بمجلس الدولة، التي
ناقشت الموضوع بجلسته ٢ فبراير ١٩٩٤، على أساس مشروع أعده
رئيسها المستشار «طارق البشرى» ينتهى إلى أن الأزهر هو وحده
صاحب الرأي الملزم لوزارة الثقافة في تقدير الشأن الإسلامي
للترخيص أو رفض الترخيص بالمصنفات السعفية والسعفية
البصرية»

ويربط «حمدي سرور» بين مناقشة مشروع الفتوى في ٢ فبراير ...

المجموعة الثانية

الوثيقة رقم ٧:

عريضة المدعي بطلب المصادرة

١٩٩٤ أكتوبر

وثائق
في
المهملات

إنه في يوم السبت الموافق ١٥ أكتوبر ١٩٩٤.

بناء على طلب السيد الأستاذ / محمود أبو الفيض « المحامي (مكتب
الفيضي للاستشارات القانونية والمحاماة) ٤٨٢ ميدان حدائق القبة - أول
شارع سكة الوابلي - القاهرة. (١)

أنا (.....) محضر محكمة قصر النيل قد انتقلت وأعلنت:

١- السيد / يوسف شاهين - شركة أفلام مصر العالمية بصفته المخرج
و كاتب السيناريو وشريك في إنتاج فيلم « المهاجر » والموزع له داخل أراضي
جمهورية مصر العربية وخارجها.

٢- السيد / جابي خوري شريك في إنتاج وتوزيع فيلم « المهاجر »

٣- السيد / « امبيرلزان » شريك في إنتاج وتوزيع فيلم « المهاجر »

ويعلن المعلن إليهم جميعاً على مقر شركة أفلام مصر العالمية ٣٥ شارع
شامليون - بالقاهرة - قسم قصر النيل.

وأنا (.....) محضر محكمة قد انتقلت وأعلنت:-

٤- فضيلة السيد الأستاذ / شيخ الأزهر (٢) بصفته ويعلن بمقر عمل
سيادته بالأزهر الشريف - ميدان الحسين - قسم الجمالية مخاطباً مع
(.....)

٥- السيد الأستاذ / مدير عام الرقابة على المصنفات الفنية ويعلن سيادته
بمقر عمله ٢٢ شارع طلعت حرب قسم (.....) مخاطباً مع (.....)

٦- السيد الأستاذ وزير الثقافة فاروق حسني بصفته الرئيس الأعلى
والشرف على أعمال الرقابة على المصنفات الفنية ويعلن سيادته بهيئة
قضايا الدولة مخاطباً مع (.....)

هوامش

الوثيقة رقم ٧

«هذه الوثيقة هي أول الأوراق القضائية في مسلسل قضايا فيلم «المهاجر» وهي عريضة الدعوى التي أقامها «محمود أبو الفيض - المحامي بالقضاء العالي ومجلس الدولة- مطالبا بمصادرة، وهي مؤرخة في ١٥ أكتوبر ١٩٩٤، وبعد أسابيع قليلة من بدء عرض الفيلم.

وهي تتضمن تفسيره لأحداث الفيلم والأسانيد الدينية والقانونية ومنظومة الأفكار التي استند إليها في المطالبة بمصادرة وقد كرمها فيما بعد في مرافعاته ومذكراته في مختلف مراحل التقاضي، مع بعض الإضافات التي سترد بعضها في الوثائق التالية.

(١) راجع التعريف بـ «محمود أبو الفيض» تحت صورته

(٢) تشير العريضة إلى أسماء المدعى عليهم الستة بأرقامهم الواردة في ديباجتها، وقد أضفنا اسم كل منهم داخل قوسين، هلالين لتسهيل القراءة.

(٣) تكلف فيلم «المهاجر» - كما صرح بذلك يوسف شاهين- سبعة ملايين جنيه، ساهم فيه الجانب الفرنسي (المركز القومي للسينما بباريس وشبكات التليفزيون الفرنسية- فرانس ٢ والقناة السابعة مع شركة أفلام

فيلمه وحصل من السيد المعلن إليه الخامس (مدير الرقابة) على موافقة وترخيص بالعرض العام على الجمهور وحصل هذا الترخيص رقم ١٩٩٤/٧٤م في ١٩٩٤/٩/٣ وتم عرض الفيلم فعلا على الجمهور داخل جمهورية مصر العربية في عدة دور عرض منها دور عرض «سينما كريم» التي تملكها شركة المعلن إليه الأول (يوسف شاهين) ومقرها بشارع عماد الدين بالقاهرة فضلا عن دور عرض أخرى مختلفة داخل الأراضي المصرية فضلا عن عرض الفيلم في دور عرض أجنبية في دول أجنبية ومهرجانات مختلفة. هذا ولما كان على النحو الذي سبق شرحه قد أعلن المعلن إليه الأول عن عزمه على صنع فيلم يحمل قصة نبي الله يوسف عليه السلام ووجد معارضة من الرقابة على المصنفات الفنية التي يمثلها المعلن إليه الخامس، وكذلك معارضة شديدة من فضيلة السيد المعلن إليه الرابع (شيخ الأزهر) بمجرد علمه بعزم المعلن إليه الأول على ذلك.

وأعلنتهم بالآتي : قام المعلن إليه الأول (يوسف شاهين) (٢) بالإعلان منذ فترة زمنية بعزمه على إنتاج وتصوير فيلم عن نبي الله يوسف عليه السلام ورحلته إلى مصر.. ولما عرض الفكرة على المعلن إليه الخامس (مدير الرقابة على المصنفات الفنية) اعترض عليها وكذلك لما علم فضيلة المعلن إليه الرابع (شيخ الأزهر) بعزم المعلن إليه الأول أعلن اعتراضه التام على ذلك العمل فقام المعلن إليه (يوسف شاهين) بالإيحاء بأنه سيحور هذه الفكرة وسيعدل تماما عن شخصية نبي الله يوسف عليه السلام وسيصنع فيلما برؤية ذاتية لسيادته هكذا أعلن، وكانت نفسه تضمّن شيئا آخر فقام بمساعدة ومشاركة المعلن إليه الثاني والمعلن إليه الثالث (جاسي خوري، و «أمبير بلزان» منتجا الفيلم) بتصوير الفيلم في تكتم شديد مانعا أية أحاديث صحفية أو أخبار عن هذا الفيلم مشددا على جميع الممثلين الذين استعان بهم وكل من عمل معه في الفيلم بعدم الإدلاء بأية أحاديث حتى أتم صنع

عريضة الدعوى تتوهم وجود مؤامرة دولية وراء تأليف وإخراج الفيلم

فلما وجد المعلن إليه الأول هذه المعارضة وكان قد رتب تماماً لصنع هذا الفيلم ولم يجد عن عزيمه فاحتال على الأمر بأن أعلن تراجعاً عن هذه الفكرة وأنه سيسحبها خطأً درامياً من القصة متباعداً تماماً عن شخصيات الأنبياء عليهم السلام ولكن في حقيقة الأمر قد اضمر داخل طوايا نفسه تصميمه على صنع الفيلم مهما تعرض له من هجوم أو معارضة وذلك التصميم كان لأسباب داخل نفسه ويمكن استقراؤها من متابعة تصريحات وأفعال المعلن إليه الأول ومن المشاهدة المتأنية للفيلم الذي استطاع عرضه على الجمهور ويكفيها في هذا الصدد أن نكرر ما قرره المعلن إليه الأول (يوسف شاهين) وما تناقلته الصحف والمجلات الفنية من أن تكلفة هذا الفيلم تزيد عن سبعة ملايين دولاراً بتمويل خارجي.....(٣).

ويبدو أن المعلن إليه الأول (يوسف شاهين) قد تصور أنه يستطيع أن يحتال على المعارضة والهجوم الذي سيقابل به لو عرض قصة سيدنا يوسف كما أعلن وقوبل من قبل ويبدو أنه تصور أن شعب مصر قد أصابته حالة.....(٤) من السذاجة بحيث أنه يمكن عرض الفيلم على الجمهور ويكفيه إعلانه في نشر الفيلم عند بدء العرض باللغة العربية، (أن هذا الفيلم لا يمت بصلة لأي قصة أو حادثة في التاريخ) ولتصوره جهل هذا الشعب فكانت في ذات نشر الفيلم وفي المقابل لبيانته باللغة العربية كانت الكتابة باللغة الفرنسية تحمل غير ما هو مكتوب باللغة العربية وتوضح نوايا المعلن إليهم الأول

والثاني والثالث (يوسف شاهين والمنتجان) حيث أكدت العبارات المكتوبة باللغة الفرنسية أن للفيلم علاقة مأخوذة من القصة التاريخية لنبي الله يوسف ابن يعقوب (هكذا تعامل المعلن إليه الأول والثاني والثالث مع شعب مصر).....(٥).

وقد تناولت بعض الصحف المصرية هذا التناقض بين ما هو مكتوب باللغة العربية وما هو معلن باللغة الفرنسية بالتهجم على صانع الفيلم الذي فضحت نواياه الترجمة الفرنسية وأثبتت أنه مدفوع دفعاً لهذا العمل بغرض في نفس ابن يعقوب (٦) وربما يكون غروره هو الذي صور له جهل هذا الشعب باللغة الفرنسية وسذاجته بحيث يرى الفيلم وربما لن يفهم أنه عن نبي الله يوسف مكتفياً بإعلان الموجه للجمهور باللغة العربية لأن هذا الفيلم لا علاقة له بأن خائفة أو قصة في التاريخ (الأستاذ/ عبد الناصر سلامة- جريدة الاهرام الصفحة الثامنة عدد ١٩٩٤/١٠/٨ والمساء الصفحة السابعة عدد ١٩٩٤/١٠/٩ وجريدة الجمهورية الأستاذ/ عبد الرحمن فهمي في عموده صفحة ١٢ في ١٩٩٤/١٠/٩ ومجلة روز اليوسف عدد ٣٤٦١ في ١٩٩٤/١٠/١٠ صفحة ٦٤ وما بعدها ومجلة الكواكب العدد ٢٢٥٤ في ١٩٩٤/١٠/١١، صفحة ٦٦) هذا وغيره مما تناولته الصحف والمجلات الفنية والتي تحمل الاستهجان من هذا الفيلم وفهم النوايا الخفية للمعلن إليهم الأول والثاني والثالث وتعجبهم من عدم اتخاذ فضيلة المعلن إليه الرابع (شيخ الأزهر) لموقف حازم لمنع

هوامش

الوثيقة رقم ٧

فرنسية- أوجنون فيلم) بما قيمته ستة ملايين جنيه وساهم يوسف شاهين مع شركائه في شركة أفلام مصر العالمية بالمليون السابع. وكان الحديث عن التمويل الأجنبي، وإثارة الشبهة حوله أحد الموضوعات التي أشار إليها المدعى في مرافعته فيما بعد، ويقول يوسف شاهين، إن التمويل المشترك أصبح صيغة معروفة وسائدة في السينما الأوربية كلها، وأنه يتعامل مع التمويل الأجنبي معاملة الند، بالند، وأن قيمة الفنان في بلده وفي العالم، واحترامه لنفسه وفنه هي التي تدفع الآخرين لاحترامه وللسعى إليه للتعاون معه ودين أن يفرضوا عليه شيئاً.

(راجع حديثه مع رؤوف توفيق - صباح الخير ١٩٩٤/٩/٢٩).

(٤) الكلمات والعبارات الموضوعية بين قوسين طويلين هكذا [...] لم ترد في النص الأصلي للوثيقة.. وقد قمنا بإضافتها ليستقيم المعنى.

(٥) ليس صحيحاً أن العبارات الفرنسية التي تصدر فيلم «المهاجر» تشير إلى هذا المعنى الذي استنتجه منها المدعى، وأصر عليه، على الرغم من التوضيح الذي نشره «يوسف شاهين» في «بريد الأهرام»، عندما نشر



محمود أبو الفيض:
محام بالقضاء العالي
ومجلس الدولة. ولد عام
١٩٥٦ حصل على
ليسانس الحقوق من
جامعة عين شمس عام

١٩٧٩. ورث عن والده
موقع شيخ الطريقة
الفيضانية الشاذلية إحدى
الطرق الصوفية.

(المصدر: حديثه مع مجدى حسنين - الأهرام
العدد ٧٠٨ في ٣ مايو ١٩٩٥).

السلام وبخوله مصر و
«دم» في الفيلم (والد رام)
هو نبي الله يعقوب عليه
السلام وأن أخوته هم أخوة
يوسف أولاد يعقوب.
ومعلوم دينياً أن نبي الله
يعقوب اسمه إسرائيل وقد
ورد هذا في القرآن والعهد
القديم (الكتاب المقدس لدى
اليهود). ولإثبات ذلك كله
نوضح الآتي ونسرده من
خلال تصريحات المعلن إليه
الأول (ي. شاهين)
وتصرفاته ومن خلال الفيلم

أولاً: عن إثبات علاقة
الفيلم بقصة نبي الله
يوسف عليه السلام من
خلال التصريحات
والتصرفات:

١- أعلن المعلن إليه الأول
(ي. شاهين) في تصريحات

عرض هذا الذي أسموه
فيلمًا. نحن نعلم يقيناً أن
قضيئله قد أعلن رفضه
الثام لمثل هذا العمل حينما
علم منذ فترة بنوايا المعلن
إليه الأول ولكن عند عرض
الفيلم لم يعترض أبداً عليه
والسبب لدينا معلوم!!!
هذا ورداً على ما نعتقد
أنه سيتمسك به المعلن اليهم
الأول والثاني والثالث من
دفاع يتلخص في أن الفيلم
لا يمس نبي الله يوسف
وأنه رؤية ذاتية لمخرجه،
ولتوضيح علاقة الفيلم
كاملاً بنبي الله يوسف عليه
السلام وأن شخصية الممثل
الذي أطلق عليه في الفيلم
(رام) وهو الشخصية
الرئيسية في الفيلم وأن
قصة هذا الفيلم كاملة هي
قصة نبي الله يوسف عليه

وثائق فيلم العهد الجديد

صحفية انه ينوى عمل فيلم ضخيم عن سيدنا يوسف عليه السلام.

٢- تقدم فعلا بفكرة هذا الفيلم ورفضته الرقابة واعترض الازهر على ذلك وهو ما أعلن عنه في حينه.

٣- التكتم والسرية الشديدة واخذ اغلظ العهود والمواثيق على الممثلين وكل العاملين بالفيلم بعدم الإدلاء بأي تصريحات صحفية أو تقديم أخبار فنية عن الفيلم حتي عرضه.

٤- ما حملته ثقل الفيلم من إعلان موجه للجمهور باللغة الفرنسية ويوحى انه قصة سيدنا يوسف عليه السلام.

٥- ما حملته الدعاية للفيلم من انه اعظم قصة إنسانية في التاريخ.

٦- ما ادلى به المخرج نفسه (المعلن اليه الأول) من تصريحات لمجلات فنية اجنبية.

٧- ما تناولته صحف العالم الغربي وغيره عن الفيلم.

٨- هذا وغيره من مستندات وتصريحات مما سنقدمه في مراقبتنا ودفاعنا.

ثانيا: عن اثبات ان الفيلم هو كاملا قصة نبي الله يوسف وعلاقة الفيلم بهذا وليس كما نفى المعلن إليه الأول:

انه لإثبات ذلك ومن مشاهدة الفيلم يتضح لنا هذه العلاقة من مشاهد الفيلم الآتية:

١- تبدأ مشاهد الفيلم بالإبرن المبارك (رام) وهو الشخصية الرئيسية للفيلم - ويسماه رام، ندلا من يوسف لعدم مجابته باعتراض أصحاب الديانات السماوية لبحث في فيلمه من مضامين خارجة عن أحكام الديانات السماوية ومضامين شخصية كما سنثبتها. نقول انه

بدأت هذه المشاهد بـ «رام» ويقوم أخوته بضربه وتعذيبه موضحا في تلك المشاهد وما بعدها مدى كره إخوة «رام» له ثم يظهر «آدم» (واسم آدم في الفيلم بدلا من اسم يعقوب عليه السلام) وهو والد رام وينهر باقي اولاده بشدة لقسوة معاملتهم لرام وتوضيح المشاهد الأولى للفيلم مدى حب آدم (يعقوب عليه السلام) لرام (يوسف عليه السلام)

٢- ثم المشهد التالي مباشرة «آدم» يبحث عن «رام» ليلا فيجده راكعا على ركبتيه ناظرا إلى السماء فيقول له «آدم: «رام» انت كل اللي شايفه في السماء القمر والنجوم وهو ما يوحى (٧) برؤية سيدنا يوسف، يقول الله عز وجل (إذ قال يوسف لأبيه يا أبت اني رايت احد عشر كوكبا والشمس والقمر رايتهم لي ساجدين)، «يوسف آية/٤» وهو ما جاء أيضا تعبيراً عن رؤية سيدنا يوسف في الكتاب المقدس لدى أهل الكتاب (العهد القديم)، يقول يوسف معبراً عن رؤيته لأخوته (فقال اني قد حلمت حلماً أيضاً وإذا الشمس والقمر واحد عشر كوكبا ساجدة لي (سفر التكوين الاصحاح ٣٧-٩) فقد أوحى لنا المخرج بذلك في أول مشاهد الفيلم بكره إخوته له ثم الرؤية المشهورة لنبي الله يوسف عليه السلام والتي وردت بالقرآن والعهد القديم وذلك في مشهد ركوعه ونظره للسماء وقول أبيه له انت لا ترى في السماء غير القمر والنجوم.

٣- يرد «رام» في ذات المشهد على أبيه قائلاً: «ما هو إنت اللي كنت تقول لي أن امي زي القمر» فيرد «آدم»: «لك حق قمر ١٤... ببقى شايفها قدامي زي ما شايفك

هوامش

الوثيقة رقم ٧

هذا الاستنتاج لأول مرة، وسيرد النص الكامل للعبارة الفرنسية والترجمة الصحيحة لها والمعنى الذي يمكن استخلاصه منها في تعليق يوسف شاهين على عريضة الدعوى- الوثيقة السابعة. رقم ٨ بعض الموضوعات الصحفية الى أشار إليها المدعى في نفس الفقرة لا تتضمن هجوما على الفيلم (على سبيل المثال مقال عصام زكريا) المنشور بـ روزاليوسف في (١٩٩٤/١٠/٣) وبعضها الآخر يناقش مسألة الفارق بين الاستهزاء والتجسيد ، ونلاحظ أن المدعى لم يشير إلى الاستقبال الحار الذي استقبل به النقاد والصحفيون المتخصصون الفيلم في الصحافة المصرية والعربية وقد قدم دفاع يوسف شاهين حافظة بها إلى المحكمة. وقد ذكر المدعى أمام المحكمة أنه لم يشاهد الفيلم إلا بعد أن قرأ مقالا ينسب إليه كل المثالب التي أقام عليها دعواه ، من تجسيد شخصية النبي يوسف ، إلى تشويه صورته ، ومن الإساءة إلى الشعب المصري ، إلى تقاضى أموال من دول أجنبية للإساعة للإسلام ، وللتبشير بالتطبيع مع إسرائيل ، ومن الغريب أن صحيفتين يوميتين تنطقان بلسان حزبين ليبراليين معارضين هما "الوفد

سولت لكم انفسكم امرا قصير جميل والله المستعان على ما تصفون" يوسف ١٨/ وهو أيضا ما جاء ذكره في العهد القديم «اما إسرائيل فاحب يوسف أكثر من سائر بنيهِ لأنه ابن شيخوخته فصنع له قميصا ملونا» سفر التكوين الإصحاح ٣٧-٤. وأيضا و«أخذوا قميص يوسف وذبخوا تيسا من المعزى وغمسوا القميص في الدم» - سفر التكوين- الإصحاح ٣٧-٢١- وقد جاء ذكر القميص في الفيلم في آخر مشاهدته حيث رأى آدم رؤيا شاهده فيها رام بقميص أزرق وهى تدل على ما جاء في قوله تعالى: «أذهبوا بقميصي هذا فألقوه على وجه أبى ياتى بصيرا» وأنونى باهلكم أجمعين» يوسف آية/٩٣. فقلادة «يوسف شاهين» هى دلالة على قميص «يوسف عليه السلام» ويدل على ذلك خلق آدم (يعقوب عليه السلام) لها من رقبتها وتقليدها لابنه في حضور قومه وتهليلهم لذلك وتهنئته آدم لـ رام - يوسف عليه السلام- بذلك. [فإننا ان نذكر ان آدم

بالضبط وهو ما يماثل تماما (٨) ما ورد في العهد القديم عن حب يعقوب عليه السلام للسيدة «راحيل» - والدة يوسف عليه السلام- وأنها كانت امرأة جميلة وهو أيضا ما يدل على شدة جمال سيدنا يوسف، وهو المعلوم لدى جميع أصحاب البيانات السماوية الثلاث وجاء هذا التعبير وهذه الدلالة فى قول «آدم» إنها كانت قمر ١٤ مثلث بالضبط.

٤- تنبأ رام بهبوب ريح الجنوب (ريح شديدة مثل العاصفة عند هبوبها) فانفذ بذلك قبيلته وأغانمها فتأتى ألتعبيرات المختلفة بأنه مبارك ويقوم والده آدم بخلع القلادة التى يرتديها حول رقبته ووضعها حول عنق رام فهلل القوم الحاضرين وهللو مستبشرين فرحين وأخذوا فى تقبيل وتهنئة رام، والقلادة هنا تعبيرا عن النبوة أو ميراث النبوة وهو ما يماثل (٩) قميص يوسف ودلالة عليه فهذا القميص هو ما جاء ذكره فى القرآن الكريم فى قوله تعالى: «وجاؤا على قميصه بدم كذب قال بل

الصحف حررت المدعى على مشاهدة المهاجر، وإقامة الدعوى ضده

يقوم بدوره الممثل الفرنسي ميشيل بيكولي "رام" يقوم بدوره الممثل خالد النبوي.

هـ- ثم يأتي مشهد اصطحاب أخوة "رام" له لتوبيعه إلى مصر ثم تحاورهم حول قتله، ثم عدولهم عن ذلك بأن قاموا بالقائه في عنبر سفينة راسية متجهة لمصر والقائه في عنبر السفينة مثل القاءه في الحب (البئر) كما ورد في القرآن الكريم والعهد القديم قال تعالى في محكم كتابه الكريم: «إذ قالوا ليوسف وأخوه أحب إلى أبينا منا ونحن عصبة إن أبانا لفي ضلال مبين اقتلوا يوسف أو اطرحوه أرضا يخل لكم وجه أبيكم وتكونوا من بعده قوما صالحين. قال قائل منهم لا تقتلوا يوسف والقوه في غيابات الحب يقطع بعض السيارة إن كنتم فاعلين»- صدق الله العظيم. وهو ما حدث تفصيلا في الفيلم إذ اختلقوا حول قتله ثم قام بعضهم بإلقائه في عنبر السفينة في مشهد يماثل القاءه في الحب (البئر) وقام صاحب السفينة وعماله باللقاطه، فصار عبدا وانعقدت نيتهم على بيعه في مصر وذلك يوضحه المشهد الآتي من الفيلم حيث يسأل "رام" بحارة المركب «انتم واخديني على فين؟» فيرد الغلام ابن صاحب السفينة: «خديك ده ايه ١٢٥٥..... احنا لقيناك في عنبر البضاعة تبقى

انت بضاعة، ولما نلاقي مغفل يشتريك نروح بيعينك. وتم ذلك فعلا عند وصولهم لمصر حيث تم بيعهم بأوزنين وكان المشتري زاهدا فيه، ويفاصل في ثمنه عارضا أوزة واحدة فقط حتى استقر الأمر على أوزنين وهو ما يقابل ما جاء عن ذلك في القرآن الكريم. قال تعالى: «وجاءت سيارة فارسلوا واردهم فنادى دلوه يا بشبري هذا غلام.....(١٠) واسروه بضاعة والله بعيم بما يعلمون. وشروه بثمن بخس دراهم معدودة وكانوا فيه من الزاهدين».

وفي الفيلم الغلام قال له: احنا لقيناك مع البضاعة تبقى بضاعة. وهي ما تماثل ما جاء في القرآن الكريم «واسروه بضاعة» ثم باعوه بأوزنين بعد فصال شديد. وهو ما يماثل ما جاء في القرآن الكريم «وشروه بثمن بخس» دراهم معدودة وكانوا فيه من الزاهدين.

٦- وفي الفيلم بعدما تعرف "رام" في مصر بامير الجيوش وعمل عنده واسمه "أميهار" ويقوم بالدور الممثل محمود حميدة- وهو يماثل هنا عزيز مصر وزوجته (تقوم بدور امرأة العزيز الممثلة "يسرا")،

وقد جاء في العهد القديم ما يدل على أن الذي اشتراه وعمل عنده كان اميرا للجيوش (أو رئيس للشرط) ويعنى الجيش وقتها وهو ما جاء في سفر التكوين (واما يوسف فاشترى

في تفسيره لأحداث الفيلم استخدم المدعى ألفاظ: «يوحى» و«يمائل» و«يشابه» حياة النبي يوسف.. ولم يقل أبدا أنها «تتطابق» معها

هوامش

الوثيقة رقم ٧

والأحرار" قد تورطتا في الحملة ضد الفيلم، كما تورطت فيها كذلك مطبوعة أسبوعية دينية تصدر عن إحدى دور الصحف القومية هي "عقيدتي" (راجع مقالنا صحافة الأستاذ أبو الفيض وأحزاب الليبرالية بالثقافة - اليسار - / ١٩٩٥).

(٦) تشييع في عريضة الدعوى، الكلمات والعبارات التي توحى بأن وراء فيلم «المهاجرة أغراض خفية أو مؤامرة معينة والغريب أن صاحب العريضة، لم يحدد كنه هذه المؤامرة أو الهدف منها على الرغم من تركيزه على إثارة الشبهة في وجودها - وهو ما يدل على أنه يحاكم الفيلم على أساس نوايا يتوهمها أو يسقطها على صاحبه، وليس على أساس ما ورد به فعلاً وهي نقيضه شائعة لدى العناصر غير الديمقراطية التي تحكم الآخرين وتحكم عليهم على أساس نواياهم، وليس زعمالهم.. راجع ما ذكره يوسف شاهين عن ذلك في الوثيقة رقم ٨

(٧) و (٨) و (٩) في تفسير العريضة لأحداث الفيلم، يستخدم صاحبها كلمات «يوحى» و«يماثل» و«يشابه» للتدليل على أن هذه الأحداث «تتطابق» مع سيرة النبي يوسف كما رواها الكتب المقدسة وفي مقدمتها

بين الإلهة مع أنه ما فيش غير إله واحد. وهو أيضاً ما جاء في حواراه مع زوجة "أميهار" - واسمها في الفيلم سمهيت وتقوم بدور امرأة العزيز- وهو أيضاً ما جاء في حواراه مع "هاتى" - وتقوم بالدور الممثلة "حنان ترك" - من أنه عند الموت يبقى الجسد ويصبح رماداً وتبقى الروح وغير ذلك من حوارات.

وما يدل أيضاً على أنه نبى عند زواجه للأرض الصحراء ونزول المطر بعدما اعتلى الجبل داعياً: يارب بقا لنا ثلاثة أشهر هنا... معقولة نفشل؟ أرجع لأبويأ أنى (١٢). وهي أيضاً فيها إسقاط ومضمون سياسى سنأتى إليه في حينه.

٨- ثم نأتى للمشاهد الفاصل..... (١٣) الذى هو قصة الماسة والتي في الفيلم ذروة لراما الفيلم والعقدة الفنية كما يطلق عليها أهل الفن- وهو مشهد يحمل كل الاستهانة والاستهزاء بنبى من أنبياء الله وهو ما قصده المعلن اليهم الثلاثة الأول (يوسف شاهين والمنتجان) وسنعود إلى ذات المشهد أيضاً فيما بعد لنتناول جانب السخرية فيه بأنبياء الله والتعريض بهم. وهنا نقف فقط على اثبات أن المعلن إليه الأول صاحب الفيلم ومخرجه بمساعدة المعلن اليهما

إلى مصر واشتراه فوطيفار خصى فرعون رئيس الشرطة). فرئيس الشرطة تعنى أمير الجيوش. والغريب لكى تكون القصة مكتملة عند المدعى عليه الأول (يوسف شاهين) متشابهة تماماً ما ورد في العهد القديم أن جعل أمير الجيوش هذا عاجزاً جنسياً وخصياً، وهو ما أورده في الفيلم ولم يتحدث القرآن الكريم عن - - - - - (١٠) إنما توحى مكانته- كما جاء بالقرآن وذهب إليه المفسرون- أنه كان وزيراً أو ما شابه ذلك ولم يتحدث القرآن عن أنه كان خصياً أو عاجزاً..... (١١) كما جاء في العهد القديم، إنما ورد بالقرآن أنه كان عقيماً قال تعالى: وقال الذى اشتراه من مصر لامراته أكرمى منواه عسى أن ينفعنا أو نتخذه ولذا «يوسف الآية ٢١».

لذلك جاء "أميهار" أمير الجيوش في الفيلم متشابهاً لما ورد بالكتاب المقدس عند اليهود خصياً وعاجزاً، قطعاً عقيماً وهو ما ورد في القرآن الكريم.

٧- جاء على لسان "رام" الاسم البديل ليوسف - في بعض حواراته في الفيلم ما يدل على أنه نبى يدعو إلى إله واحد مثل ما جاء نصاً في حواراه مع "أميهار" أمير الجيوش: مودخين نفسكم

الثاني والثالث - قصدوا أن يكون هذا الفيلم هو قصة نبي الله يوسف بن يعقوب عليهما السلام ، وهو مشاهد مراويدة امرأة العزيز ليوسف عليه السلام عن نفسه فيبعد أن تدخلت عليه وأغلقت الباب غالياً في عناق شهوانى كما صوره الفيلم وقيلته وقبلها. وفي مشهد رخيص شهوانى رفعها بين يديه ووضعها على السرير - - هكذا صور الفيلم - ثم بدأ فى تقبيل جسدها وفجأة قفز كأنه قد لدغ من عقرب وخرج من المنزل وقابله عند خروجه الزوج - أميهاز فى الفيلم - ودخل على زوجته وهى تلمع شعنها وتدارى جسدها بقميص عندما رأت زوجها وابتهدرته قائلة : هو الذى حاول أن.....

وهذا مشهد بكل ما فيه من إسفاف يريد مخرجه- المعلن إليه الأول- أن يصف لنا ، ويستكمل قصة نبي الله يوسف ابن يعقوب، حين راويته «امرأة العزيز» عن نفسه فاستعصم ورفض قال تعالى فى كتابه الكريم «وراويته التى هو فى بيتها عن نفسه وأغلقت الأبواب وقالت: هيت لك قال معاذ الله إنه ربي أحسن مثواي إنه لا يفلح الظالمون... ولقد همت به وهم بها لولا أن رأى برهان ربه كذلك لنصرف عنه السوء والفحشاء إنه من عبادنا المخلصين. واستبقا الباب وقنت قميصه من نجر والفتيا سيدها لدى الباب قالت ما جزاء من أراد بأهلك سوءاً إلا أن يسجن أو عذاب اليم» صدق الله العظيم (يوسف آية ٢٣، ٢٤، ٢٥) فحاول المخرج أن يجعل المشهد فى فيلمه مشابهاً (١٤) لما ورد بالآيات الكريمة السابقة قدر ما أمكن. عدا أنه أضاف الإسفاف

والشهوة والاستهزاء بنبى الله عليه السلام فدخلت عليه وأغلقت الأبواب وهو ما ورد فى الفيلم متشابهاً مع قوله تعالى «وراويته التى هو فى بيتها عن نفسه وأغلقت الأبواب، وفى الفيلم قالت «سهميت» امرأة العزيز: أنا مش طالبة حبك خدنى ويس . والمخرج للأسف مع إسفاف هذا الحوار يحاول أن يصور قوله تعالى «وقالت له هيت لك» وباقى المشهد المسف كان من عنديات المخرج ولغرض فى نفسه..... (١٥). ثم قفز الممثل زام - كأنه لدغة عقرب موحياً إلينا بالقصة الحقيقية لسيدنا «يوسف» أنه رفض واستعصم. وقال معاذ الله ثم خرج إلى الباب ولم يفت المخرج هنا- المعلن إليه الأول- أن يجعل فى الفيلم زوجها يقابله عند خروجه تصميماً منه على إثبات أنها قصة «يوسف» عليه السلام وذلك مقابل ما قاله تعالى : «والفتيا سيدها لدى الباب» ونستغفر الله العظيم. «ربنا لا تؤاخذنا أن ذسينا أو أخطأنا». وعلى ذلك كله يصبح جليلاً وأضحاً أن المخرج وباقى شركائه- المعلن إليهم الثاني والثالث- قد قصدوا صنع فيلم عن نبي الله يوسف عليه السلام، وليس كما حمل تتر الفيلم باللغة العربية فى استهزاء وسخرية بمشاعر المسلمين وشعب مصر (أن هذا الفيلم غير مأخوذ من أى قصة أو حادثة فى التاريخ).

٩- مشهد «زام» يدافع فيه عن نفسه لدى «اميهاز» قائد الجيوش أنه لم يخنه ثم دخل «زام» السجن (١٦) وهو ذات ما جاء فى قصة يوسف عليه السلام. ١٠- ثم مشهد «سيمهيت»- التى

القرآن الكريم، ولم يستخدم كلمة «بتطابق» نفسها ولا مرة- فإذا لاحظنا أن الأساس القانوني للقضية يقوم على أن الفيلم «يجسد» سيرة النبي يوسف، لكان معنى ذلك أن المدعى ليس لديه في الواقع دليل على هذا التجسيد أو التطابق، ولكن ما لديه هو أدلة على التماثل والتشابه، وهو ما لم ينكره يوسف شاهين الذي صرح في أكثر من حديث صحفى أن الفيلم «يستلهم» سيرة النبي يوسف ولكنه لا يجسدها.

(١٠) يلاحظ أن العريضة، لا تتوقف أمام دلائل الخلاف بين الرواية القرآنية لسيرة النبي يوسف وبين الفيلم، ولا تستدل منها الاستدلال الصحيح وهو أن الفيلم لا يجسد فعلاً هذه السيرة، إذ ليس بين أحداث الفيلم ما يصور الواقعة الواردة في الشطر الأول من الآية..

(١١) هذا اعتراف من صاحب الدعوى بأن جزئه من «أميهان» هو عزيز مصر الوارد ذكره في القرآن الكريم لايقيم عليه دليل.

(١٢) المعنى هنا غامض.. إذ كيف يمكن الاستدلال من هذا المشهد على أن «رام» نبي ١١١٩

(١٣) تركيز عريضة الدعوى، على ما تعتبره مشاهد جنسية في فيلم «المهاجر» ووصل الأمر إلى أن المدعى في مراجعته استند إلى بعض

يوسف عليه السلام، قال تعالى وقال الملك ائتوني به استخلصه لنفسى فلما كلمه قال انك اليوم لدينا مكين امين. قال اجعلنى على خزائن الأرض ائنى حفيظا عليهم.. وكذلك مكنا ليوسف فى الأرض يتبوا منها حيث يشاء.. نصيب برحمتنا من نشاء ولا نضيع أجر المحسنين، (يوسف آية ٥٤، ٥٥، ٥٦).

١٢- يبدو أن المخرج- المعلن إليه الأول- قد وجد أن الأمر سيصبح فجاً جداً ومكشوفاً لو أخرج في فيلمه رؤيا الملك التي وردت في القرآن الكريم في قوله تعالى «وقال الملك ائنى ارى سبع بقرات سمان ياكلهن سبع عفاف وسبع سنبلات خضر وأخر يابسات يا أيها الملأ ائتوني فى رؤياى أن كنتم للرؤيا تعبرون» (يوسف الآية ٤٤).

تلك الرؤيا التي فسرها «يوسف» عليه السلام على ماورد في قوله تعالى: «قال تزرعون سبع سنين دأباً فما حصدتم فذروه فى سنبله إلا قليلاً مما تاكلون».. ثم يأتى من بعد ذلك سبع شدادات ياكلن ما قعدتم لهن إلا قليلاً مما تحصنون.. ثم يأتى من بعد ذلك عام يفاث فيه الناس وفيه يعصرون» (يوسف الآية ٤٧، ٤٨، ٤٩).

نقول أنه يبدو أن المخرج قد وجد أن الأمر سيصبح فجاً لو عرض لهذه الرؤية

تقوم بدور امرأة العزيز- تعترف في المعبد في محفل الملك أن رام برئ: عشان أريج قلوبكم أنا الذى عرضت عليه نفسى ومضى ندماة وهو الذى رفض. هذا وقد ورد اعترافها فى القرآن الكريم فى قوله تعالى «قال ماخطبكم إذ راوبتن يوسف عن نفسه قلن حاشى لله ما علمنا من عليه سوء قالت امرأة العزيز الآن حمحصر الحق أنا روايته عن نفسه وإنه لمن الصادقين» (يوسف الآية ٥١).

وفى المقابلة هنا بين النص القرآنى وبين ما جاء بالفيلم تجد فى الفيلم أنها ذهبت واعترفت فى محفل الملك وفى النص القرآنى أيضاً أن الملك أرسل لها وللنسوة اللاتى قطعن أيديهن فاعترفت «امرأة العزيز» أمامه أنها عرضت عليه نفسها كما جاء بالحوار فى الفيلم وفى النص القرآنى، أنها عترفت قائلة أنها راوبته عن نفسه وأنه صادق فى براعته من الفحشاء وأنه استعصم وأبى.

١١- خرج رام الذى يمثل شخصية (يوسف عليه السلام) من السجن وتم تعينه لحكمته وفطنته فى مكانة عالية لدى الملك وبدء فى جمع القمح وتخزينه فى الصوامع والغلال وذلك على ما جاء فى الفيلم ويتشابه تماماً ماورد فى قصة

وثائق فيلم المهبلا



انتقى يوسف شاهين أماكن تصوير المهاجر فعرفنا الطبيعة في مصر كم هي جميلة

لقبسية «آدم» - الذي هو يمثل شخصية «يعقوب» عليه السلام- وإرسال أولاده إلى مصر ليأخذوا من خيراتها.. وقدوم أولاده أخوة «رام» (أخوة يوسف عليه السلام)، في قافلة إلى مصر ومقابلتهم لـ «رام» - يوسف عليه السلام- الذي مكن له الله في الأرض، وتعرفه عليهم وهم لم يعرفونه.. ودعاهم للطعام في منزله وسألهم عن أخوهم الصغير فقال أكبرهم أنه بالخارج.. ودعوته له.. وحضور الأخ الأصغر شقيق «رام».. وهو ما يمثل تماماً القصة الحقيقية- وسؤال «يوسف عليه السلام» عن شقيقه الأصغر.. وهذا المشهد جميعه مصوراً لما ورد بالقصة الحقيقية الواردة بالقرآن الكريم وإيضاً الكتاب المقدس لدى أهل الكتاب قال تعالى «وجاء أخوة يوسف فدخلوا عليه فعرفهم وهم له منكرون، ولما جهزهم بجهازهم قال إئتوني بأخ لكم من أبيكم لا ترون أنى أوفى الكيل وأنا خير المنزلين» (يوسف: ٥٧، ٥٨).

وهو أيضاً ما جاء بالعهد القديم

وتفسيرها حيث سيصبح الأمر مكتشفاً تماماً ولكنه غير عن هذه الرؤية وتفسيرها في جملة حوارية على لسان «رام» - الذي يقوم بشخصية «يوسف» عليه السلام- حيث قال في جملة عرضية دون- مناسبة في الفيلم وكأنه يلقي وعظاً: النيل ده عجيب ليغرقها خير لينشفها خالص- بس كل سبع سنين فيه حاجة. وهو الأمر الموضح تماماً لرؤيا الملك كما وردت بالقرآن الكريم، وتفسير نبي الله «يوسف عليه السلام» لها. وقد استخدم المخرج هذه الجملة الواردة على لسان بطل فيلمه ليعبر عن ذلك في دلالة رمزية.....(١٧) عن الرؤية وتفسيرها.

١٣- مشهد الجفاف الذي عم في مصر وخارجها وقدوم القوافل على مصر لأخذ الطعام والحبوب منها وقيام «رام» على ذلك وهي تعادل ما جاء في قصة سيدنا يوسف عليه السلام.

١٤- حدوث الجفاف والمجاعة في

هوامش

الوثيقة رقم ٧

الصحف، التي نشرت أخباراً عن أن ماسمته بالنسخة الفرنسية في الفيلم تتضمن مشاهد جنسية عارية (بورنو)، وبالذات مشهد المراهدة وهي أخبار كاذبة، إذ لا توجد نسخة فرنسية من الفيلم، والذي يعرض في فرنسا وفي غيرها هي نفس النسخة الناطق بالعربية التي تعرض في مصر وفي غيرها من البلاد. وعليها شريط ترجمة إلى الفرنسية

وفضلاً عن أن الفيلم قد صور هذه المشاهد بطريقة فنية راقية، وفي سياق المعنى الذي أراد إبرازه، وهي قدرة «رام» على أن يتحكم في شهواته، تأكيداً لوفائه لسيدة وإدراكه الداعي أن المشاهد الجنسية ليست هي موضوع القضية، فقد سعى لاستخدامها في التدليل على إساءة الفيلم للنبي يوسف.

(١٤) راجع الهوامش أرقام ٧

و ٩

(١٥) راجع الهامش رقم ٦

(١٦) قال لي الفنان خالد يوسف - مساعد المخرج - أنه أثناء المونتاج ، حدث تقديم لمشهد اشترك «رام» في الثورة ، لإبعاد أي صلة بين دخول «رام» السجن ، ومراهدة سميت له ولتأكيد اختلاف الوقائع عن سيرة النبي يوسف ، والذي فهمه مشاهدو الفيلم ، وأنا منهم ، هو أن «رام» دخل السجن

قالتهم ويقوم بخدمتها كما جاء بالفيلم، أما باقي التفاصيل فقد وردت بالفيلم مشابهة لما جاء بالقرآن الكريم والعهد القديم. ثم تعرف «رام» على شقيقه الصغير وعزته بنفسه وأنه شقيقه الذي حسبوه قتل ثم بدا يوبخهم على ما فعلوه ب «رام»، فتعرفوا عليه وهو المشهد المأخوذ من قوله تعالى «قال هل علمتم ما فعلتم بيوسف وأخيه إذ أنتم جاهلون» قالوا أعنك لأنت يوسف قال أنا يوسف وهذا أخي قد من الله علينا أنه من يثق ويصبر فإن الله لا يضيع أجر المحسنين» يوسف الآية ٨٩، ٩٠.

وهو أيضاً ما جاء في العهد القديم فقال يوسف لأخوته تقدموا إلى فتقدموا فقال أنا يوسف أخوكم الذي بعثوه إلى مصر والآن لا تناسفوا ولا تغتاظوا لأنكم بعثتموني إلى هنا- سفر التكوين الأصحاح الخامس والأربعين: ٥، ٤- ثم وقع على عنق بنيامين أخيه وبكى وبكى بنيامين على عنقه وقبل جميع أخوته وبكى عليهم وبعد ذلك تكلم أخوته معه- الأصحاح الخامس والأربعين: ١٤

وعلى ذلك فقد صور هذا الفيلم المشهد القرآني بقاء «يوسف» بأخوته وعلى أيضاً ما جاء بالعهد القديم، ولكن مع بعض الاختلافات التي رأى مخرج الفيلم

على ما نصه «فأتى بنى إسرائيل ليشتروا بين الذين أتوا لأن الجوع كان في أرض كنعان وكان يوسف هو المسيطر على الأرض وهو البائع لكل شعب الأرض» فأتى أخوة يوسف وسجدوا له بوجوههم إلى الأرض ولما نظر يوسف أخوته عرفهم فتذكر لهم وتكلم معهم بجفاء وقال لهم من أين جئتم فقالوا من أرض كنعان نشترى طعاماً وعرف يوسف أخوته وأما هم فلم يعرفوه- الأصحاح الثاني والأربعون ٦، ٥، ٧، ٨ سفر التكوين- وعن طلبه منهم لشقيقه الصغير «ثم قال لهم يوسف في اليوم الثالث افعلوا هذا وأحيوا، أنا خائف الله أن كنتم أمعاء فليحبس أخ واحد منكم في بيت حبسكم وانطلقوا أنتم وخذوا قمحا لمخاضة بيتكم واحضروا أخاكم الصغير إلى فيتحقق كلامكم ولا تموتوا ففعلوا هكذا- سفر التكوين الأصحاح الثاني والأربعون (١٨-١٩)

فالقصة كما وردت بالقرآن الكريم وكما أيضاً ذكرت بالعهد القديم صورها المخرج (المعلن إليه الأول) كما هي مع اختلاف بسيط هو أنهم لم يعبدوا ليعقوب عليه السلام لإحضار أخيه الصغير «شقيق يوسف عليه السلام»، إنما أتوا به من الخارج حيث كان يحرس

صرف النظر عنها- وجعل لقاء يوسف بأخوته أول مرة ثم عوبتهم لأبيهم لإصطحاب شقيق يوسف- أخيهما الصغير- وعوبتهم ثانية لـ يوسف، على ما جاء بالقرآن الكريم تفصيلاً- دمج ذلك المخرج في لقاء «رام» بأخوته مرة واحدة وإن جعل شقيقه في الخارج وسؤال «رام» عنه، ثم إحضار أخوته له من الخارج وذلك اختصاراً من المخرج وإن بقي الصلب والمعنى كما هو شاهداً بأن القصة التي تناولها الفيلم هي قصة نبي الله «يوسف بن يعقوب» عليه السلام وإن باح المخرج بغير ذلك داخل مصر وعلى تنز الفيلم.

١٥- مشهد حواء «آدم» ممثل شخصية «يعقوب عليه السلام» وهو يقص رؤيا رآها لـ «رام»- يوسف- وهو يرتدى عباءة زرقاء (قميص أزرق) وهو يقابل النص القرآني «اذهبوا بقميصي هذا فالقوه على وجه أبي يأتي بصيرا واتوني باهلكم أجمعين - يوسف الآية ٩٣- فصنع المخرج هذا المشهد و «آدم» يعقوب- يقص الرؤيا على زوجته بأنه رأى «رام» بعباءة زرقاء- قميص أزرق للدلالة على ما جاء بالنص القرآني وإنما نحى المخرج بمشهد لقاء «آدم» بـ «رام» لقاء يعقوب بيوسف عليهما السلام نحو النص الوارد بالعهد القديم (هل الكتاب بأن «يوسف» صعد (خرج) للقاء أبيه وإن خرج أيضاً عن نص «العهد القديم» لغرض خاص في نفسه فجعل «رام» يخرج من مصر هو وأخوته عائدون إلى قبيلتهم ويقابل والده هناك، وهو ما أقصد به المخرج خروج بنو إسرائيل من مصر، فأضطر لذلك من

جعل مشهد لقاء «رام» بـ «آدم» (يوسف ويعقوب عليهما السلام) يتم حيث يقف الأب، ومن حيث أتى «آدم» دلالة على الخروج من مصر. وإن بقت المشابهة في مشهد لقاء الأب وابنه مع ما ورد بالنص القرآني مع بعض الاختلافات وأقرب للمشابهة مع النص الوارد بالعهد القديم، حيث جاء فيه: «ثم جاءوا (يعقوب عليه السلام وقبيلته) إلى أرض جاسان فشد يوسف مركبته وصعد لاستقبال إسرائيل أبيه إلى جاسان ولما ظهر له وقع على عنقه وبكى على عنقه زمناً فقال إسرائيل ليوسف اموت الآن بعد ما رايت وجهك إنك حي بعد» - سفر التكوين الأصحاح ٤٦، ٢٨، ٢٩، ٣٠-

على ذلك كله وللأسباب السابقة الإشارة إليها وغيرها من المشاهد الواردة بالفيلم والتي تتسق مع ما جاء بقصة سيدنا يوسف عليه السلام، فإن ذلك كله يقطع بما لا يدع مجالاً للشك بأن الفيلم المسمى «المهاجر» سيناريو وإخراج وتوزيع المعلن إليه الأول (يوسف شاهين) مشارك في إنتاجه أيضاً مع المعلن إليه الثاني والثالث ومع أونثون فيلم بباريس - فرانس ٢ القناة السابعة- هو فيلم يصور تماماً قصة نبي الله «يوسف» عليه السلام.

ولما كان حفاظاً على مشاعر المسلمين وأصحاب الديانات السماوية الأخرى وصوناً لسير الأنبياء الطاهرة، فقد كان صحيحاً الفتاوى المجمع الإسلامية عليها بعدم جواز تصوير أنبياء الله

بسبب مشاركته مع أتباع
أتون في الثورة ضد كهنة
أمسون وضد الظالم
الاجتماعية ويلاحظ أن منطق
الحوادث في فيلم "المهاجر"
يختلف عن المنطق في القصة
القرآنية، إذ لم يغضب
"أميهار" لمراودة "سميبيت" له
رام كما غضب "العزيز"
وبالتالي فلم يكن هناك ما
يسرد سجن رام بسبب
المراودة.. وهذا خلاف جذري
آخر بين القصة القرآنية وبين
الفيلم.
(١٧) راجع الهوامش ٧ و ٨ و ٩

(١٨) راجع الهامش رقم ٦
(١٩) إشارة إلى المادة
١/١٦٦ من قانون العقوبات،
التي تعاقب بعقوبة الجذعة
على كل تعد يقع بوسيلة من
وسائل النشر على أحد
الأديان التي تؤدي شعبانها
علنا.. وهو ما يؤكد أن المدعى
كان ينوي - في حسالة
حصوله على حكم نهائي
يؤيد مصادرة الفيلم -
الطالبة بمعاملة يوسف
شاهين بتهمة التعدي على
الأديان وعقوبتها الحبس؛
(٢٠) لماذا لا يكون ذلك دليلاً
على أن الفيلم لا يروي قصة
التي يوسف؟

(٢١) بصرف النظر عن أن
هذه الواقعة تصلح للتأكيد
بان «رام» ليس النبي
يوسف، فإن المدعى لا يشير
إلى أي مصدر ديني استند

فيلما فقد صنع فيلمه
وروجه وأعلن عنه وعرضه
على شعب مصر مستهزئاً
به وبقيمه ودينه بل وروج
لهذا الفيلم في الخارج
لأغراض في نفسه ستفصح
عنها في حينه.

وعن إساءة الفيلم إلى
نبي الله «يوسف» عليه
السلام وتلويث سيرته
العطرة والنيل من قدره
واعتباره وانتهاك لكل القيم
والتقاليد والديانات
السماوية، جاءت مشاهد
هذا العبث الإجرامي (الفيلم)
تحمل الآتي تصويراً
وحواراً مما لا يعد فقط
إساءة لنبي كريم من أنبياء
الله فوجب منع عرض
الفيلم وتأسيس طلباتنا
الختامية في هذه الدعوى
بل أيضاً هي أسباب معاقبا
عليها طبقاً لأحكام قانون
العقوبات على النحو الذي
سنستخذه من إجراءات (١٩).
عن تأسيس طلباتنا بمنع
عرض الفيلم والتحفظ
عليه:-

لأسباب السابق شرحها
والجوت بما لا يدع مجالاً
لشك اقتضاج هذا العمل
السينمائي بأنه يصور
حياة «يوسف» عليه السلام
وإن أي مشاهد للفيلم مهما
كانت درجة ثقافته يفرغ من
المشاهدة وهو موقن أن هذا
الفيلم عن قصة سيدنا
«يوسف» - عليه السلام -
عارضاً لها بكل تفاصيلها
وهو ما قصده المعلن اليهم

ورسله وباتخاذ ممثلين
يقومون بدوارهم وهو
مانس عليه القانون.

ولما كان ذلك وكان الفيلم
يخرج تماماً عن ذلك
الإجماع ضارباً بمشاعر
أصحاب الديانات عرض
الحائظ رغم علم صانعه
بعدم جواز ذلك، وسبق علم
مخرجه برفض الرأي العام
بمصر لما ينويه حين افصح
عن رغبته في صنع فيلم عن
نبي الله «يوسف» عليه
السلام وسبق مجابته
برفض الرقابة لفكرته تلك
واعتراض الأزهر الشريف
اعتراضاً صارماً على ما
انتواه المعلن إليه الأول لكل
ذلك فإن كان المخرج بداعة لا
يعلم بعدم جواز تصوير
قصص الأنبياء باستخدام
ممثلين يقومون بتمثيل
شخصياتهم النبيلة الكريمة
فقد علم بعدم جواز ذلك
برفض الرقابة والأزهر
الشريف فكان عليه أن
يصنع ما يصنع من أفلام
بعيداً عن شخصيات
الأنبياء المقدسة الكريمة.

إلا أنه لم يقصد فقط
عرض قصة «يوسف» عليه
السلام - بل قصد الإساءة
إلى نبي من أنبياء الله
الكرام بتلويث سيرته
العطرة الكريمة والنيل من
مكانته السماوية لدى
المسلمين وأهل الكتاب
ولغرض آخر في نفسه
ونفوس (١٨) من شاركوه
هذا الجرم الذي أسموه

وثائق فيلم المهبلة



وهو مشهد الولادة- نرى هذه الزوجة التي كانت في المشهد السابق تحمل هنما، مستلقية في هذا المشهد على ظهرها وقد جاءها المخاض ووقفت أمامها سيدة من القبيلة ويبدو أنها القابلة- المولدة- وهي تترنم بترانيم سحرية ووضعت الزوجة أنثى وكانت تريد المولود ذكرا، فلما وجدت القابلة أنها أنثى أخذت دما من إنباء وأخذت تولول وتغسل وجهها بالدم في حركات تبسو منها أنها ساحرة. ومعلوم أن «يعقوب» عليه السلام، وأولاده، وجميع زوجاته كانوا مؤمنين بالله الواحد القهار ولم يكن منهم أبداً للأصنام، أو ساحرا، ولم يكن أبداً يسمح نبي من أنبياء الله بوجود صنم أو ساحر بين أولاده أو زوجاتهم أو حتى من يعيش بين ظهرانيهم (٢٠). ولكن «يوسف شاهين»- المعلن إليه الأول- وشركاه- المعلن إليه الثاني والثالث- يبدو أن لهم رأيا غير ذلك وهو تلويث سمعة وسيرة أنبياء

الثلاثة الأول إلا أن ما جاء بمشاهد وحوارات الفيلم تستوجب حتما منع عرضه للأسباب الآتية:

إجماع المسلمين على عدم جواز اتخاذ ممثل يقوم بتصوير شخصية نبي من أنبياء الله الكرام عليهم السلام لأسباب كثيرة ليس هنا المجال لشرحها ولكن هو اتفاق الأمة وهو الأمر المنصوص عليه قانونا وهو المتسق مع كتاب الله صونا لهم ولسيرتهم العطرة ول مقاماتهم عند ربهم وحفاظا على مشاعر المسلمين- فضلا عن ذلك حمل الفيلم (الجرم) مشاهد تسبى إلى أنبياء الله وإلى مشاعر اصحاب الديانات ومنها الآتى وهو بعضها:

١- في أول مشاهد الفيلم ظهرت اصنام في قبيلة «آدم» يعقوب عليه السلام- والقبيلة تتكون من آدم- يعقوب عليه السلام- و «رام»- يوسف عليه السلام- والأسباط- أبناء يعقوب وأخوة «يوسف» عليهما السلام- وحاشى لله أن يسمح أنبياء الله بوجود اصنام بين ظهرانيهم وهم الموحدون بالله الداعون إلى إله واحد قهار، ويمر «آدم»- يعقوب- و «رام»- يوسف- على هذه الاصنام في مشهد الفيلم وكان الأمر لا يعنيهم وحاشى لله وهي إساءة لا تفتقر لصانعي هذا الجرم (الفيلم) في حق أنبياء الله واستهزاء بهم وبالدين جميعه.

٢- في مشهد من أولى مشاهد الفيلم تحرى زوجة اكبر أبناء «آدم» وهي حامل، حاملة صنم كبير الحجم ضامة إياه لصدرها ثم استلقت على ظهرها ضامة الصنم على بطنها بشده مترنمة بترانيم سحرية.

وفي المشهد التالى له مباشرة-

هوامش

الوثيقة رقم ٧

في معرفة نوع الملابس التي كان يرتديها النبي يوسف (٢٢) حذف المدعى عبارة الحوار التي تكمل هذا المشهد ، وفيها يرد 'رام' على أمهار قائلا له باستنكار : هو الرجل بالنسبة لك هو الحيوان الذي يبهش في لحم أبوه!! . وهي إشارة صريحة إلى أن الوفاء وليس 'العجز' هو الذي جعل رام يرفض الاستجابة لراودة سيمهيت .. وهو أمر لاصلة له بالقصة القرآنية التي تؤكد بأن النبي يوسف لم يستجب لتلك الراودة لأنه رأى 'برهان ربه' . وقد حرص المدعي على حذف جملة الحوار الأخيرة من المشهد لأنها تقدم كل الاستدلالات التي استنتجتها منه ، وفحصاً عن أن ذلك لا يتسق مع الأمانة العلمية والقانونية ، فهو لا يتسق كذلك مع الأخلاق الإسلامية والتي يقول فيها 'رام' أن الرجل الذي يستطيع أن يتحكم في شهواته ، وهذا نموذج للأمانة العلمية في الاستدلال التي يتمتع بها صاحب الدعوى.

(٢٣) و (٢٤) يلاحظ حذو هذه العبارات وغيرها مما ورد في عرضة الدعوى، والعبارة صريحة - مع غيرها - في اتهام صناع الفيلم بالكفر ودعوة لشل أيديهم وقطع ألسنتهم. استناداً إلى واقعة ملفقة ، تقوم على سلسلة من

جعلوا 'رام' - من يمثل شخصية يوسف عليه السلام- في صورة الشاب الشهواني وهذا ظهر في كثير من مشاهد الفيلم ومن ذلك في مشهد عندما دخلت الفتاة - 'هاتي' عليه، ووضعت أمامه العشاء مبتسمة له ولما انصرفت قال لمن يشاركة الحجرة: البت دي قشطه . وما كان يليق بأنبياء الله أن يكونوا بهذه الشهوانية وينطقون فحشا من القول ويتبعوا عورات النساء ويشتهنهم حاشي الله.

٥- ولنا في بعد ذلك لأفحش ما اقترفته يد المخرج وكل صانعي الفيلم والعاملين فيه من تصوير مشهد جنسي لـ 'رام' - يوسف - وهو يعبر الفتاة 'هاتي' عن حبه مبالغة لها ثم يقفز معها إلى الماء ويحضرها في الماء في مشهد جنسي صارخ . ويتبادلاً قبله بمنتهى الشهوة. مثل هذا الفحش يتكرر عبر مشاهد الفيلم فتارة مع الفتاة 'هاتي' - كما أسلفنا - وتارة مع 'سيمهيت' زوجة قائد الجيوش - التي تمثل شخصية امرأة العزيز- فقد احتضنها 'رام' أيضاً على رمال الصحراء، وثقلب معها في مشهد جنسي - ثم حاول تقبيلها وأمتعت ثم قطع المشهد لتظهر بعده هذه الزوجة 'سيمهيت' وهي تقوم

الله ومنهم 'يعقوب' و 'يوسف' عليهما السلام، الذي جاء ذلك في حقهما في الفيلم. وقد طهر سبحانه وتعالى سيرتهما من أي دنس فقد قال تعالى في محكم كتابه عن قول يوسف عليه السلام لصاحبيه في السجن واتبعت ملة آبائي إبراهيم وإسحاق ويعقوب ما كان لنا أن نشرك بالله من شيء ذلك من فضل الله علينا وعلى الناس ولكن أكثر الناس لا يشكرون 'صدق الله العظيم' - يوسف الآية ٣٨.

يقول المولى عز وجل- إنه ما كان لهم أن يشركوا بالله من شيء ولكن المعلن اليهم الثلاثة الأول ينسوا سيرتهما العطرة بالشرك بأن جعلوا أصناماً بين ظهرانيهم وأهل بيوتهم يمارسون السحر والعبادة بالله فبئس ما قالوا وبئس ما صنعوا.

٣- ظهر 'رام' - من يقوم بتمثيل شخصية 'يوسف' عليه السلام- طوال الفيلم عاري الجسد إلا من غلالة تستر عورته..... (٢١) وظهر بصورة الشاب الأهو جوعار على صانعي هذا الفيلم ما صنعوا بأن صوروا شخصية نبي كريم من أنبياء الله بترك الصورة التي كان عليها هذا الـ 'رام'.

٤- صنع قبحاً المعلن إليهم الثلاثة الأول بأن

وتمسح فمها في إيماء رمزية
توحى بأن وراء الأكمة ما وراءها
وأنه كان جنساً وفحشاً يرتكب ثم
قالت له في دلال: ياريت تحاؤل
تيجي البيت متأخر عنى شوية.

هل هذا هو «يوسف» النبي عليه
أزكى السلام، العفيف الطاهر الذي
وصفه الله تعالى بالطهر، وصرف
عنه الفحش والسوء منكياً له قائلاً
وهو أعز من قال: «وما بلغ أشبهه
أتيناها حكماً وعلماً وبذلك نجزي
المحسنين، وراويته التي هو في
بيتها عن نفسه وغلقت الأبواب
وقالت هيت لك قال: معاذ الله إنه
ربي أحسن مثواي إنه لا يفلح
الظالمون، ولقد همت به وهم بها لولا
أن رأى برهان ربه كذلك لنصرف
السوء والفحشاء إنه من عبادنا
المخلصين». صدق الله العظيم.

زكاه ربه وطهره وصرف عنه
السوء والفحشاء وأبى صانعوا
الفيلم إلا أن يحاولوا تلويث سيرته
الزكية الكريمة ولن يفلحوا- وكبر
مقتاً عند الله ما فعلوا والأمر هنا
مشترك تقديره للمحكمة الموقرة
ولفضيلة السيد المعلن إليه الرابع
(شيخ الأزهر) ولكل مسلم غيور على
دينه وعلى سير أنبياء الله ولكل
صاحب ديانة لا يرضى أبداً ضميره
بانتهاك وتلويث سمعة أنبياء الله
عز وجل وله الأمر من قبل ومن بعد.
٦- لم يكتف صانعو الفيلم
(الفيلم) بذلك بل واصلوا الفحش
والاستهزاء والسخرية بنبي عظيم
نبيل من أنبياء الله وكان لهم رأياً
خاصاً في قصة «يوسف» عليه
السلام مع امرأة العزيز، وهي امرأة
الرجل الذي اشتراه وأقام «يوسف»
في بيته، فقد وصف كتاب الله
(القرآن الكريم) مشهد عرض امرأة

العزيز نفسها عليه ورفض يوسف
عليه السلام الذي استعصم
واستعاض بالله على النحو الوارد في
قوله تعالى «وراويته التي هو في
بيتها عن نفسه وغلقت الأبواب
وقالت هيت لك قال معاذ الله إنه
ربي أحسن مثواي إنه لا يفلح
الظالمون ولقد همت به وهم بها لولا
أن رأى برهان ربه كذلك لنصرف عنه
السوء والفحشاء إنه من عبادنا
المخلصين». صدق الله العظيم.

وهو أيضاً ما جاء بالعهد القديم
على نحو ذات المعنى الوارد في
النص القرآني. هكذا جاءت السيرة
العطرة لـ «يوسف عليه السلام».
وهو ما يعلمه جميع أصحاب
الديانات الثلاث ولكن «يوسف
شاهين» وشركاه أبوا إلا أن يتخذوا
دين الله سخرياً وأن يستهزؤا
بأنبياء الله ويحاولوا تشويه
سيرتهم الكريمة العطرة. ولننظر
إلى مشهد «يوسف شاهين» وشركاه
بعد أن علمنا القول الفصل في ذلك
من كتاب الله عز وجل، وهو ما قرأ
في قلوبنا من إيمان بطهارة نبي
الله يوسف عليه السلام، ويعد أن
عرضنا لموقف «يوسف عليه السلام»
في القرآن نرى ما الذي كان عليه
مشهد «يوسف شاهين» وشركاه.
والمشهد تفصيلاً كما جاء بالفيلم
نسطره كاملاً والقلب ينزف دماً
ونستعبد بالله ونستغفره على
ما سطرنا ونسطر في هذا المشهد
الذي هو أن «رام»- الذي يقوم
بتمثيل شخصية يوسف عليه
السلام- يقف مرتدياً قميصاً وظهره
للكاميرا وتأتي «سمهيت»- تقوم
بدور امرأة العزيز- وتدخل إلى
حجرتها وتغلق الباب وراءها وتبدأ
في تحريك يدها على ظهره ثم

هوامش

الوثيقة رقم ٧

الاقتراضات لا يوجد ما يدل على صحتها .. ف رام ليس نبيا .. والذي شتمه ليس يوسف شاهين ولكن "أميهار" "رام" لم يسكت على هذا التعليل لرفضه المروءة ، بل أعلن السبب الحقيقي لرفضه ، في جملة حذفها المدعى لأنها تهم دعواه ، ومع ذلك استسلب الحكم بالكفر - في عريضة دعوى قضائية - وطأه ضميره على المطالبة بقطع الألسنة

(٢٥) لم يرفض المدعى هنا في شرح هذا الجانب من دعواه ، وعلى عكس ما وعد - في نهاية الفقرة - فإنه لم يصف كثيراً إلى ما ذكره هنا في مرافعة أمام المحكمة في درجتي التقاضي ، ولكنه فعل ذلك في عريضة الدعوى الثانية التي أقامها بصفته شيخاً لإحدى الطرق الصوفية وسوف ترد في المجموعة الرابعة من الفيلم بأنه يتبنى الرؤية اليهودية للتاريخ ، ويعلى من شأن اليهود على حساب المصريين ، بل ويدعو شاهين: بهر للعين .. ثقيل جداً على القلب - جريدة "العربي القاهرية" - العدد ٦٩ في ٢٤/١٠/١٩٩٤ - والعدد ٩٤ في ١٧/٤/١٩٩٥) والأستاذ "محمد القدوسي" (دعوة صهيونية في فيلم سينما:

٧- ثم نأتى إلى المشهد الذى يلي السابق مباشرة، والذي لا يحمل ببناً وقذفاً فى حق نبى كريم من أنبياء الله فحسب، بل حمل أيضاً سميوم يوسف شاهين، وشركاه- المعلن اليهم الثلاثة الأول- ورايهم فى نبى الله الذى استعصم واستعاذ بالله ودعا ربه أن يذهب عنه الرجس والفحشاء. وتكلمة للمشهد السابق شرحه يأتى هذا المشهد الذى يليه وهو بين رام- الممثل لشخصية يوسف عليه السلام- وبين "أميهار"- العزيزى الذى اشتراه- ونحن ننقل المشهد بكامل أسفاهه وبكل ما حوى من سياب وجرم فى حق نبى الله يوسف عليه السلام. يبدأ الحوار فى هذا المشهد بقول أميهار لرام:

أميهار: بتحبها

رام: هى ست عظيمة

أميهار: ولا فى خيالك

رام: بصراحة أه

أميهار: تبقى انت بقى

الى مش راجل عمال

تخرج وانت مالكش فيها.

رام: آيه هو الراجل فى

نظرك؟

أميهار: هو اللي انت مش

هو.....(٢٦)

فيخرج رام، فيقول له

"أميهار، بصوت مرتفع

ليسمعه ويسمعنا: انت كده

كده داخل السجن والسبب

مش لأنك خائن لأ عبيط.

هذا هو الحوار كاملاً فى

تركع بقدميهما على الأرض وتقبل يده فى شهوة قاتلة: أنا مش طالبه حبك خدنى وبس. فرفعها "رام" إليه وقبلها- والعياذ بالله- فى شهوة شديدة فى مشهد جنسى صارخ. وضماها إلى صدره بقوة ثم رفعها على يديه ووضعها على الفراش وأخذ يقبلها. ثم بدا يقبل العنق وما تحته- ثم قمز- وخرج مقابلاً بالباب زوجها. وليس لنا تعليق على هذا الفحش ولا تقوى على ذلك منتظرين رأى فضيلة السيد المعلن اليه الرابع (شيخ الأزهر) فى هذه الدعوى واثقين فى رأى المحكمة (إن الحكم إلا لله) وهو قول عز وجل فى سورة يوسف أيضاً الآية ٤٠ ، وكما أنه أتى إخوة سيدنا يوسف بدم كذب على قميصه: أتى "يوسف شاهين" وشركاه، بفحش كذب على ثوب سيرته العطرة (جاءوا على قميصه بدم كذب قال بل سولت لكم أنفسكم أمراً فصبر جميل والله المستعان على ما تصفون- يوسف آية ١٨).

ونحن لا نملك من تعليق على ما سلف من كذب وإفترام على يوسف- عليه السلام- فى الفيلم إلا قولنا لصانعى الفيلم كما قال الله عن قول يعقوب لبننيه: بل سولت لكم أنفسكم أمراً فصبر جميل والله المستعان على تصفون.



صفية العمرى

هذا هو السم الذى وضعه
الشركاء الثلاثة الأول فى مضامين
الفيلم . وهذا هو رأيهم فى انبياء
الله.

وفاتنا ان نقول ان «رام» كان رايه
المعلن فى الحوار السابق سرده عن
رايه فى السيدة التى راوبته عن
نفسه وعرضت عليه نفسها: انها
ست عظيمة . وهى فكرة «يوسف
شاهين» وشركاء . انها ست عظيمة
لأنها عرضت نفسها عليه لأنها
اشتته وعشقتة . وهو ليس رجلا
وعبيط لأنه رفض وابى (ونستغفر
الله العظيم) ولكن هذا هو ما قصد
يوسف شاهين وشركاء توصيله
إلينا من فكر فاسق داعر وهذه هى
الخطرية فى نظريهم وهذه هى
الرجولة . أما من استعصم وابى
فإنه..... (شلت ايديهم
جزاء ماصنعوا وقطعت السننهم
قصاصا لما قالوا)..... (٢٤)

عن المضمون السياسى
للفيلم:..... (٢٥)

هذا المشهد، وهذا هو الجرم الذى
صنعه المعلن اليهم الثلاثة الأول
جعلوا من «يوسف» الذى عليه
السلام سخرية وحمل المشهد رأيهم
فى يوسف نبى الله وفى
استعصامه بالله ودعاه لله الا يقع
فى الفحش وان يصرف عنه السوء
فكان فى نظريهم - المعلن اليهم
الثلاثة الأول- عاشقا للمرأة وهائما
بها ولا يكتم عشقه وهواه . وذلك فى
اعتراف «رام» بأنه بصراحة يعشقها
فى خياله . على نحو ما جاء فى
الحوار . ثم قالوا رأيهم فى «يوسف»
نبى الله عليه أزكى السلام . الذى
يحمله قول «أميهار» الذى نعيده
حيث قال (قطعت السننهم جميعا)
«تبقي أنت بقى الى مش راجل .
عمال تخرج و أنت مالكش فيها»
وعندما يسأله رام إيه هو الراجل
فى نظرك يقول «أميهار» فى سخرية
وإزدراء : هو الى أنت مش هو .
يقصد أنه ليس رجلا . ثم يعلن
«يوسف شاهين» وشركاء بعد
إعلانهم رأيهم فى نبى الله «يوسف»
عليه السلام يعلنون رأيهم لما
استعصم وابى ان يرتكب الفاحشة
واستعاذ واستعان بالله . رأيهم فى
ذلك هو ما ورد على لسان «أميهار»
قائلا بصوت عال مرتفع فى تكلف
ليسمعها ويسمعنا رأى «يوسف
شاهين» وشركاء فى نبى الله الذى
دعا الله ان يصرف عنه السوء
والفحشاء ورفض ان يقع فى
الفاحشة قال «أميهار»- أنت كده
كده داخل السجن والسبب مش لأنك
خائن لا عبيط . وليس لنا تعليق
سوى ان نتوجه إلى الله سبحانه
وتعالى رافعين يدينا بالدعاء مبتلين
إليه ان لعنة الله على الكافرين شلت
ايديهم وقطعت السننهم..... (٢٣)

وثالثه
في
الفيلم

هوامش

الوثيقة رقم ٧

المهاجر الغامر ينجم في تطبيع المصريين العجزة - "الشعب" ١٨/١٠/١٩٩٤) والدكتور سيد القمني" الدين والتطبيع في فيلم "المهاجر - جريدة العربي القاهرية - ١٨/٥/١٩٩٥)، وهو اتهام يقوم على افتراض أن رام هو يوسف وبالتالي فهو من بني إسرائيل، وانطلاقاً من مجرى انتقاء وقائع من الفيلم وعبارات مما ورد على لسان رام لحالة البرهنة على صحة هذا الاتهام.

وهكذا حدث نوع من التحالف بين المتعصبين الإسلاميين والمتعصبين القوميين، في الهجوم على الفيلم، يقوم على نوع من التفسير الأيديولوجي، دفع الدكتور سيد القمني إلى المطالبة بفض الاشتباك بين ما هو قومي وما هو ديني في قضية "المهاجر" ملاحظاً أن "المثاق الإسلامي" - كمثال - كان دفعاً إلى جانب الإسرائيلي ضد حضارات المنطقة، فكان مع يوسف ابن يعقوب وموسى ابن عمران وبقية بني إسرائيل ضد مصر وحضارتها وشعبها وحكامها وكان مع شاول طالوت أول ملك إسرائيلي ومع داود مؤسس الدولة الإسرائيلية ضد جالوت أجوليات البطل الفلسطيني الذي مات وهو يدافع عن

وسموم أراد أن يوصلها لكبر قدر من شعب مصر ويعترف بأنه قد نجح وقد حقق فيلمه (جرمه) إيراد مرتفع على غير عادة أفلام «يوسف شاهين».

ثانياً: فهاهي تلك المضامين وما هي السموم التي حملها الفيلم؟

١- حاول «يوسف شاهين» - المعلن إليه الأول - «وجايب خوري» - المعلن إليه الثاني - و«مبيريلزان» - المعلن إليه الثالث - ويلاحظ أن الثاني والثالث غير مصريين..... (٢٦) حاولوا إظهار ملوك وحكام مصر متمثلين في «امحبب الثالث» و «امحبب الرابع» و «اخناتون» بأنهما ضعاف الشخصية ضلها هزلي الأجساد بدرجة ضحك لها الجمهور عند مشاهدة «اخناتون» وأنهما يفتقدان إلى العلم والقدرة فلماذا فعلوا؟

أظهروا شخصيات الفيلم الرئيسية من المصريين بأنهم عاجزون جنسياً وشواذ جنسياً فيدا ملوك مصر وشخصيات المصريين على هذا النحو شواذ جنسياً..... (٢٧) أما باقي الشعب فهم (صبيح) كما أطلق عليهم أميهار قائد الجيوش كما قال له «رام» - يوسف عليه السلام - ومعلوم أنه من بني إسرائيل قال له : كنت بتعمل أياه مع الصبيح..... (٢٨) دول -

من المعلوم لدى المهتمين بصناعة السينما والنقاد والمثقفين أن مخرج الفيلم - «يوسف شاهين» : المعلن إليه الأول - أنه مقل في أعماله السينمائية وأن أفلامه معظمها أن لم تكن كلها مغرقة في الرمزية الرمزية في الفن أن يقول شيئاً ويقصد شيئاً آخر مثل التورية في اللغة العربية.. فالحوار عنده له مقصوده ومدلوله.. حتى أسماء أبطال أفلامه لها مدلول وحتى حركة الكاميرا (الكادر) لها مدلول. أما هذا الفيلم «المهاجر» فجاء مكتسباً إلى حد كبير وغير مغرق في الرمزية وحواره سطحي عامي ليفهمه البسطاء وهو الأمر الذي تعجب منه النقاد وأن الدعاية لهذا الفيلم بالذات كانت مكلفة بعكس أفلامه السابقة فما القصد من وراء ذلك؟ وما هي المضامين التي حملها هذا الخرم (الفيلم)؟

سنحاول في عجالة أن نلقى الضوء على هذا الفيلم في عجالة وأعيننا أن نقدم لذلك تفصيلاً في دعاينا ومذكراتنا:

أولاً: في الإجابة على السؤال الذي طرحناه عن لماذا كان الفيلم واضح الدلالة وحواره بسيط على غير عادة مخرجه فكشف الدعاية بشكل لافت للنظر؟ تجيب على ذلك قائلين واثنين أن هناك مضامين



حنان ترك

«رام» - يوسف عليه السلام- وهو من بنى إسرائيل- أرضاً صحراوية فيقول له رام حانخليها جنبه وحانتشوف. (ويلاحظ صبيغة الجمع في حنخليها جنبه وهو فرد) ثم يذهب لـ «أوزير» ليعلمه الزراعة فيبدور الحوار الآتي:

رام: عايزك تعلمني الزراعة.
أوزير: ماتحاولش. الأرض اللي إدهالك «أميهار» صحراء جرداء حاولوا يزرعوها ١٠ مرات فشلوا ١٥ مرة.

فقال رام: حانحولها جنبه ويلاحظ هنا: حانحولها جنبه أيضاً بصيغة الجمع. ويلاحظ أنه ذهب ليتعلم الزراعة من رجل قال على المصريين أنهم حاولوا يزرعوها عشرة مرات فشلوا خمسة عشر مرة. ويلاحظ أنه المقصود ليس الفشل فحسب بل وصفهم بالغباء «حاولوا عشر مرات فشلوا خمسة عشر مرة» مقصود بها المصريون الذين جاءهم ليعلموه الزراعة فعلمهم هو الزراعة. وصارت الأرض الصحراء جنبه وتركزت الكاميرا على سنابل القمح الخضراء. ثم يلاحظ أخيراً أن «رام» هو يوسف بن يعقوب المسمى

ويقصد (بالصنيع) الشعب (الثوار) الذين ثاروا من أجل عبادة اتون (إله التوحيد) وهي ديانة التوحيد التي نادى بها «أخناتون» كما ورد في التاريخ المصري القديم. فعمل ذلك «يوسف شاهين» وشركاه بملوك مصر وشعبها فلماذا فعلوا؟ وقد فعلوا (٢٩)

٣- المصري الوحيد في الفيلم صاحب الشخصية السوية والذي كان على رجة من الحكمة والعلم عالم بفنون الزراعة وأسمه في الفيلم «أوزير» مات فماداً يقصدون من أن المصري السوي العاقل مات؟؟؟ ويلاحظ أنه كان من خصى الملك حسب رواية اليهود في العهد القديم وشككوا في أنه مصري حسب رواية التاريخ المصري القديم باعتبار الفراعنة لم يتخذو خصياً مصريين ولكنه على كل حال أراحنا واستراح ومات.

٤- جاء رام - يوسف عليه السلام- من بنى إسرائيل إلى مصر ليتعلم الزراعة فلم يجد سوى «أوزير» - الذي مات بعد ذلك- ليعلمه الزراعة.

٥- عندما دخل «رام» بيت العلم وجدهم يصنعون ثوابيت ويحفظون الموتى طلقب شغلانة فيها (مخ) وهو ما جاء على لسانه في الحوار مع أميهار - أمير الجيوش- «أنا عايز شغلانة فيها مخ» فقال «أميهار»: شوقوا له شغلانة فيها مخ.. فما هو المقصود بان «رام» - من بنى إسرائيل- عايز شغلانة فيها مخ؟؟؟ وما المقصود بان المصريين ليس لديهم سوى تحنيط الموتى وصنع ثوابيتهم؟؟؟

٦- في إسقاط سياسي مكشوف يعطى «أميهار» قائد الجيوش لـ

هوامش

الوثيقة رقم ٧

أرضه ضد الاحتلال الإسرائيلي الاستيطاني لبلاد... إلخ.

وهي ملاحظة ذكية تعني أنه لا يجوز للمدعى أن يتهم الفيلم بأنه يجسد قصة النبي يوسف، كما رواها القرآن الكريم، وأن يتهمه في نفس الوقت بالإساءة للمصريين وإعلاء شأن بني إسرائيل، لأن القرآن الكريم نفسه يندد بالمصريين والفراعنة - في تلك الفترة - ويتحدث عنهم بازدراء، باعتبارهم من عبدة الأوثان.

أما الخط الذي وقع فيه القوميون المتعصبون - ومنهم الدكتور سيد القمني نفسه - فيمكن في ربطهم بين بني إسرائيل - الذين ورد نكرهم في الكتب المقدسة - وبين الصهيونية كحركة قومية سياسية عنصرية لا صلة لها بالدين، مع أن المتفق عليه داخل هذا التيار هو أن الصهيونية تضيف الطابع الديني على دعاواها لتخدع فقراء اليهود وتستغل اضطهادهم. ولكن الفيلم على هذا الأساس - ويصرف النظر عن أنه لا يوجد في حوار ما يشير إلى أن رام عبراني إسرائيلي أو يهودي وهو تسليم من غلاة القوميون العرب بمنطق الصهيونية، حتى أن أحد هؤلاء الغلاة، قال في ندوة عامة: إن سيدنا إبراهيم (أبو الانبياء)

هذه الدعوى التي منها تصوير سير الانبياء صراحة باستخدام ممثلين بقومون بانوارهم. وهو الأمر المنوع والمحظور طبقاً للقرار ٢٢٠ لسنة ١٩٧٦ م بشأن القواعد الأساسية للرقابة على المصنفات الفنية (٣٠) وطبقاً لأحكام الدستور وطبقاً لإجماع المسلمين وقد سبق للأزهر الشريف أن أعلن رفضه بذلك للمعلن إليه الأول وقت أن كان الفيلم مجرد فكرة تطن في رأسه وتمكن اغراضها في نفسه. ولما قد فعل وقام رغماً عن ذلك بتصوير الفيلم وعرضه على الجمهور متحدياً لمشاعر المسلمين وأهل الديانات الأخرى ضارباً بأحكام القانون والدستور والقرارات واللوائح عرض الحائط مستهزئاً بها وبكل القيم والتقاليد والأعراف.

ولما كان فيلمه قد حوى على تعريض بالانبياء وتلوين لسيرتهم الطاهرة والخط من قسدهم واعتبارهم وقد حوى أيضاً سباً وقذفاً شديداً في حق نبي الله يوسف عليه السلام ووصفه بابشع الألفاظ والصفات.

ولما كان الفيلم على ما حوى من قصة، وفكر وتعريض بالانبياء مخالفاً لما جاء بكتاب الله الكريم بل ومخالفاً أيضاً لكتب الديانات السماوية الأخرى وهو على ذلك مخالف لنص

بإسرائيل أي من بني إسرائيل الذي يطلب شغلانة فيها مخ ويحول الصحراء الجرداء إلى جنة وقد حاول المصريون من قبله ١٠ مرات ففشلوا ١٥ مرة!! فماذا يقصد «يوسف شاهين» والمعلن إليه الثاني والثالث والأجانب!!

٧- رام- ويوسف بن يعقوب عليهما السلام- من بني إسرائيل يقول في إحدى حواراته مع سمهيث «امرأة قائد الجيوش في إسقاط سياسي واضح الدلالة: غريبة أنت عشت في مصر وأكلت من خيرها وبيتقال لى أنت اجنبي».

٨- وفي إسقاط سياسي واستهزاء بشعب مصر يأخذ رجل من المصريين الفلاحين الذين يزعمون مع درام- وهم أصلاً من الجيش المصري- يأخذهم الرجل المصري ليضعهم على الحدود المصرية فيقول له رام مش لما نحل مشكلة المجاعة الأول... فيرد المصري بغياء وبله: متها لى نحل مشكلة أولوياتنا الأول إحنا المصريين. فتتركز الكاميرا على وجه رام «من بني إسرائيل» ويقول في تهديد (اه إحنا المصريين). فماذا يقصد «يوسف شاهين» وشركاه!! ونحن نعد أن نجيب على هذا السؤال في مرافعتنا.

وعلى ذلك كله ولجميع الأسباب الواردة بعريضة

الدستور والقانون والقرار ٢٢٠ لسنة ١٩٧٦ المادة الثانية فقرة (١) بشأن القواعد الأساسية للرقابة على المصنفات الفنية.

ولما كان استخدام قصة «يوسف» - عليه السلام - والتعريض بموقفه الشريف بأن أبى أن يقع في الفحشاء واستعصم واستعاذ بالله فتناول الفيلم هذا الموقف الكريم لنبي الله يوسف باستهزاء بل أوحى صانع الفيلم إلى المشاهد لفيلمه بأن الرجولة والذكاء أن يفعل البرء عكس ما فعل نبي الله يوسف، عليه السلام. فهي إذا دعوة صريحة للإباحية والفجور والفسق بما يخالف أحكام القانون ويوقع تحت طائلة قانون العقوبات ومخالفًا لقانون الرقابة على المصنفات الفنية رقم ٤٣٠ لسنة ٥٥ والقرارات التنفيذية اللاحقة له.

ولما كانت هذه الدعوة التي تبناها صانعو الفيلم مخالفة لشرع الله وهادمة لدين وقيم وتقاليد هذه الأمة التي هي خير أمة أخرجت للناس.

ولما كان الفيلم أيضاً فضلاً عما سلف قد حوى سخيرية شديدة بمصر وشعبها واستهزاء بهم وبحكامهم - في رمزية ملوك مصر القدماء - وأظهرهم - الشعب والحكام - في صورة ساخرة وأصفا إياهم بالشذوذ وبانعت المصنفات ولما كان ذلك يمثل تعريضاً بسمعة مصر داخلياً وخارجياً وهي مخالفة صريحة لنص الدستور والقوانين واللوائح ولقانون المصنفات الفنية مادة ٢ من القرار رقم ٢٢٠ لسنة ١٩٧٦م).

ولما كان فكر المخرج وشركاه يحمل مضامين عنصرية بالمخالفة الشديدة لأحكام الدستور والقانون.

لكل ما تقدم ولغيره من الأسباب التي سنبيها في دفاعنا ومذكراتنا يلتزم رافع الدعوى الحكم في مادة مستعجلة وبصفة عاجلة جداً بوقف ومنع عرض فيلم «المهاجر» حماية للقيم والديانات السماوية التي يدين بها شعب مصر بشقيه المسلم والمسيحي.. وكذلك الحكم في مادة مستعجلة بالتحفظ على جميع نسخ الفيلم.. وحفاظاً على سمعة مصر وكيانها في المحافل الدولية يلتزم رافع الدعوى الحكم في مادة مستعجلة بمنع الفيلم خارج مصر واتخاذ الإجراءات والتدابير التحفظية والإحتياطية اللازمة لذلك كله، وإنه عن اختصاص محكمة الأمور المستعجلة ولائياً بنظر الدعوى فهي المختصة قانوناً بحكم صريح القانون بترك الدعوى لتوافر شروط الاستعجال لخطورة الفيلم على القيم والتقاليد وتعريضه بالآلئان وبأنبياء الله.

كما أنه ولما كان المعن إليهم الثلاث الأول يستندون في عرض الفيلم إلى تصريح الرقابة على المصنفات الفنية التي يمثلها المعن إليه الخامس وهو الترخيص رقم ٩٤/٧٤ فإن هذا الترخيص صدر بمخالفة لأحكام القانون ٤٣٠ لسنة ١٩٥٥ الخاص بتنظيم الرقابة على الإشرطة السينمائية وبخاصة المادة الأولى منه (٣١) ومخالفاً أيضاً للقرارات التنفيذية الصادرة في هذا الشأن وبخاصة القرار ٢٢٠ لسنة ١٩٧٦ فضلاً عن مخالفته لصريح وأحكام الدستور والقانون ومن ثم فهو قرار منعهم باطل لذلك فإنه يحق للطالب اللجوء إلى القضاء المستعجل للحكم في مادة عاجلة بطلباته في هذه الدعوى

هوامش

الوثيقة رقم ٧

صهيوني (١١)، ولو كان ذلك صحيحاً لوجب على كل المؤمنين برسالات الأنبياء أن يعترفوا بإسرائيل وأن يكفوا عن رفض وجسودها في النطق..

باختصار: الذين يقولون ذلك هم الذين يدعون للاعتراف بإسرائيل وليس الفيلم ! (راجع في نقد هذه الرؤية : محمد بدر الدين : ليس دفاعاً عن يوسف المخرج ولكن عن يوسف النبي - العربي القاهرية في ١٩٩٥/٤/٢٤ - وتعليقنا : المهاجر بين الرؤية القومية والرؤية الدينية - أدب ونقد).

(٢٦) هذه الواقعة غير صحيحة لأن «جاسي خوري» مصري الجنسية راجع الوثيقة التالية

(٢٧) الشخص الوحيد الشاذ جنسياً في الفيلم أو بمعنى أدق ، الرقصيع، هو الفنان الذي كان مكلفاً بتغيير نقوش المعابد ، لتحويلها من معابد لعبادة آمون إلى معابد لعبادة آتون، وقد أشار يوسف شاهين ، في أكثر من حديث صحفي إلى أن الشخصية تشير إلى رقاعة ذلك النوع من المتفتن والفنانين الذين يضعون أنفسهم في خدمة كل سلطة.

(٢٨) هذا نموذج صاخر ومضحك للطريقة التي يفهم بها صاحب الدعوى النصوص الأدبية والفنية،

فرض واجب على كل مسلم مصري دفع الضرر الشديد الناجم عن عرض مثل هذا الفيلم واتخاذ جميع الوسائل الشرعية والقانونية المتاحة لدفع الضرر. ولنخ ووقف عرض هذا الفيلم والطالب يستند في صفتة على أحكام الدستور وأحكام الشريعة الإسلامية.

أما عن اختصاص فضيلة السيد الأستاذ المعلن إليه الرابع (شيخ الأزهر) فيصفة فضيلته القائم بحكم القانون على أمور الدين وعلى دفع ما يمس الشريعة، ويخالف أحكام كتاب الله وأحكام الشريعة. ويصفته المختص قانوناً بالدفاع عن أمور الدين ودفع أي تحريض أو تعريض أو نيل من كتاب الله وأنبياء الله وهي كلها من أمور الدين المختص بها قانوناً.

كما أن اختصاص فضيلته في هذه الدعوى بحكم القانون حيث تنص المادة ٣ من القرار ٢٢٠ لسنة ١٩٧٦ بشأن القواعد الأساسية للرقابة على المصنفات الفنية على الرجوع إلى الجهات الدينية المختصة قبل الموافقة على عرض مصنف سينمائي أو تليفزيوني أو غيره من مصنفات.

ولما قد حمل الفيلم موافقة رقابية رقم ١٩٩٤/٧٤ فكان واجباً لذلك كله إدخال فضيلته خصماً في الدعوى وليقوم سيانته بما توجب

بوقف عرض الفيلم بأي وسيلة من طرق العرض محلياً وخارجياً واتخاذ التدابير الاحتياطية لذلك مع التحفظ على نسخ الفيلم لحين الفصل في دعوى بطلان القرار الصادر بالموافقة على ترخيص الفيلم الصادر برقم ١٩٩٤/٧٤ واعتباره منعوماً أو أن يتخذ السيد المعلن إليه الخامس (مدير عام الرقابة) والسيد الوزير المعلن إليه السادس (وزير الثقافة) ما خوله لهما القانون من جواز سحب الترخيص السابق صدوره، حين ظهور مخالفة الترخيص لأحكام القانون وذلك وفقاً للمادة ٩ من القانون ١٩٥٥/٣٤ - (٣٢) أما عن الاختصاص المحلي للمحكمة فالفيلم يعرض في عدة دور عرض بالقاهرة منها ما هو واقع داخل نطاق اختصاص المحكمة وموطن المدعى عليهم داخل اختصاص المحكمة.

أما عن صفة رافع الدعوى فهو مواطن مسلم الديانة مصري الجنسية قد أصابه أعظم الضرر النفسي والألم والمعنوي نتيجة لعرض هذا الفيلم ولغيرته على دينه وعلى سير الأنبياء العطرة، وغيرته على وطنه وعلى شعب مصر، كل ذلك دفعه إلى رفع هذه الدعوى ، فشرطاً الصفة والمصلحة متوافران وأنه

وثائق فيلم المهبلاجر



ثورة المصريين علي كهنة آمون

مصنف سينمائي مخالف للآديان والعرف والتقاليد ومخالف مخالفة صريحة للدستور واحكام القانون ومعرضاً بسمعة الانبياء وهادماً لقيم وثقائيد الشعب المصري وخطراً على النشء وعلى الشعب لما يحمله من سموم وفكر هادم للدين والتقاليد وجارى اتخاذ الإجراءات القانونية نحو ذلك كله.

لذلك فإنه يحق للطالب طبقاً لاحكام القانون اختصام المعلن إليه الخامس (مدير الرقابة) ليصدر الحكم فى مواجهته ويقوم على تنفيذه إن لم يتم فوراً بسحب ترخيص الفيلم وفقاً للمادة ٩ من القانون ٣٤ / ١٩٥٥ المشار إليه وهو ما نامله ولنتخذ جميع الإجراءات اللازمة للحيلولة دون عرض الفيلم فى أى من دور العرض العامة والخاصة بوسائل العرض المختلفة السمعية والبصرية وهو ما يملكه وتخضع دور العرض جميعاً تحت رقابته وإشرافه ، واتخاذ اللازم قانوناً أيضاً نحو الحيلولة دون عرض الفيلم فى أى مهرجان أو دور

مقتضيات وظيفته من إجراءات نحو منع ووقف عرض هذا الفيلم «الجرم» داخلياً وخارجياً وهو قادر على ذلك للمشهور عن فضيلته من ثقوى الله وغيرة على دين الله وعلى انبياء الله.

أما عن اختصام الأستاذ المعلن إليه الخامس فيصنفه الوظيفية كمدير عام للرقابة على المصنفات الفنية السمعية والبصرية، ليتخذ من الإجراءات القانونية ما تقتضيه واجبات وظيفته نحو سحب الترخيص رقم ٧٤ / ١٩٩٤ الصادر لفيلم «المهاجر» ، طبقاً لاحكام المادة ٩ من القانون رقم ٣٤ / ١٩٥٥ المعدل بالقانون ٣٨ لسنة ١٩٩٢ . ولا ننسى له أنه سبق أن صرح بعرض الفيلم بالمخالفة لاحكام المادة الأولى من القانون ٣٤ لسنة ١٩٥٥ وما بعدها وبالمخالفة لاحكام القرار الوزارى رقم ٢٢٠ لسنة ١٩٧٦ الصادر بشأن القواعد الأساسية للرقابة على المصنفات الفنية بالإهمال الجسيم فى مقتضيات وظيفته. والعمل بالمساعدة على ترويج وعرض

هوامش

الوثيقة رقم ٧

قوصف المصريين بأنهم صيغ لم يات على لسان مخرج الفيلم، ولم يات على لسان البطل الذي يتعاطف معه، ولكنه ورد على لسان القائد العسكري، في سياق اعتراضه على مشاركة رام في الثورة، وهو رأى من المنطقى أن يصدر عن شخص في مثل مكانه - فالحكام - وخاصة العسكريون منهم - ينظرون عادة إلى الشعوب باعتبارهم مجموعة من "الصيغ". ومؤاخذة الكاتب الروائي على حوار ورد على لسان أحد أبطاله دليل على تدنى مستوى فهم الأعمال الأدبية، فالحوار يعبر عن شخصية الذي ينطقه لا عن المؤلف.

ويلفت النظر في عريضة الدعوى إصرار المدعى على اعتبار يوسف شاهين هو "أميهار" ومحاسنته على كل كلمة يقولها، وهو ما يتضح في ثورته العنيفة على محاولة "أميهار" السخرية من رام بسبب رفضه لمرابطة "سمهيت"، فاتهم يوسف شاهين - لا "أميهار" - بالإساءة للنبي يوسف، ويصرف النظر عن أن رام ليس نبينا، فقد نقل القرآن الكريم عن المشركين وصدهم للنبي صلى الله عليه وسلم بأنه ساحر" ولم يقل أحد أن ذلك يعبر عن رأى الخالف في أنبيائه

(٢٩) النظر إلى ملوك مصر منذ عصر الفراعنة إلى اليوم، باعتبارهم رمزاً لها، واعتبار تقديم إهانة للمصريين، بصرف النظر عما إذا كان ذلك ما يقوله الفيلم أم لا، أمر يلفت النظر إلى الطريقة التي يفكر بها صاحب الدعوى. وطبقاً لهذه الرؤية تجوز مصادرة كل فيلم يتعرض للملك "فاروق" أو لأسرة "محمد على" أو ينقد أى حاكم قديم أو معاصر أو قادم، ويتوجب مصادرة كل كتب تاريخ العصر الوسيط التي يندر أن نجد فيها سطراً يمدح حكام مصر. والخلط بين الشعب وحكامه - فضلاً عن الانحياز المسبق - هو الذى جعل المدعى يتجاهل أن الفيلم يظهر المصريين كشعب ثائر على حكامه وعلى كهنتهم، بسبب ما يعانون من مظالم، وينسى أنه لا يجوز له أن يدافع عن الفراعنة، استناداً إلى النظرة القرآنية التي تزديهم باعتبارهم من عبدة الأوثان. والفكرة بمجملها فكرة فاشية ذاتعة.

(٣٠) صدر القرار رقم ٢٢٠ لسنة ١٩٧٦ المشار إليه في ٢٨ إبريل ١٩٧٦ فى عهد تولى الدكتور جمال العطي في لشئون وزارة الثقافة وتنص المادة الثانية منه، على عدم

عرض اجنبية لحمل الفيلم للجنسية المصرية مما يسبب لسمعة مصر ويزجج للأفكار العنصرية والمعرضة بالألبان .. وفي سبيل ذلك أيضاً يقوم سيادته بعدم التصريح بتصدير الفيلم المصرى الجنسية. للأسف الشديد - إلى خارج أرض الوطن أي إلى بلد عربي أو اجنبي حرصاً على سمعة مصر وكيان وقيم ومكانة شعب مصر.

وكان اختصام السيد الأستاذ المعلن إليه السادس (وزير الثقافة) بصفته الرئيس الأعلى للمعلن إليه الخامس، ليسصدر الحكم في مواجهة سيادته وليقم بما تقتضيه واجبات مسئوليته نحو جميع ما ذكر سلفاً.

لذلك:

أنا المحضر سالف الذكر قد انتقلت وأعلنت كل من المعلن اليهم بصورة من هذا وكلفتهم الضمور أمام محكمة القاهرة للأمور المستعجلة الدائرة (٦) وذلك يوم الثلاثاء الموافق ١٠/٢٥/١٩٩٤ الساعة الثامنة صباحاً وما بعدها ليسمع المعلن إليهم بصفة عاجلة في مادة مستعجلة بوقف ومنع عرض الفيلم العربى (المهاجر) مع الحكم بالتحفظ على جميع أشرطة ونسخ الفيلم مع منع تصديره إلى خارج البلاد لخطورة ذلك كله مع إلزام المعلن إليهم بالمصروفات ومقابل اتعاب المحاماة وشمول الحكم بالنفاذ المعجل وبلا كفالة. ولأجل العلم شركت لهما صورة من هذه العريضة.

الوثيقة رقم ٨:

ملاحظات يوسف شاهين ، علي عريضة الدعوى



صفيه العمرى

١- صياغة جميع عقود شركة أفلام مصر العالمية منذ أكثر من عشر سنوات سواء في الأفلام التي يحققها «شاهين» أو تلك التي ينتجها لغيره من المخرجين تتضمن هذا البند البديهي الخانع من أن أى إنسان يحترم نفسه ويحترم عمله لا يدعو الصحافة لمشاهدته وهو يعمل وإنما يدعوها لمشاهدة العمل عند اكتماله . (الطبيب ، المحامي ، الطباخ...)

وعموماً صوّرت معظم مشاهد هذا الفيلم في أماكن نائية وكان ذلك حرصاً على جمال الصورة وليس هرباً من أحد.

يبدو لنا التناقض الرئيسي الذي يقع فيه المذكور (محمود أبو الفيض) هو سيطرة فكرة على ذهنه وهي أن فيلم «المهاجر» هو قصة سيدنا يوسف، فإذا جاءت الأحداث مشابهة للقصة، اعتبرها برهاناً على استهانتنا بالخطر المفروض على ظهور الأنبياء في الأعمال الدرامية وإذا جاءت مخالفة للقصة، اعتبر ذلك كفراً وتجديفاً، وهذه الفكرة المسيطرة عليه هي التي تجعل مناقشته شبه مستحيلة لسبب بسيط وهو أنها تفتقد لأى نوع من المنطق ولأى نوع من الانساق مع نفسها.

هذا التناقض هو ما يجعله أبو الفيض، يصور عملية تحقيق الفيلم كما لو كانت عملية يمكن تحقيقها في بلاينا في الخفاء:

ص٢ من مباحثه « يقول قام (ي. شاهين) بتصوير الفيلم في تكتم شديد مانعاً أية أحاديث صحفية مشدداً على جميع الممثلين الذين استعان بهم وكل من عمل معه في الفيلم بعدم الإدلاء بأية أحاديث صحفية.. إلخ»

المقصود بالطبع هنا أن «شاهين» كان يخطط سراً لفيلمه الذي يشير إليه في مكان آخر من هلوساته بال «جرم». ومن المفيد هنا توضيح أمرين:

وثيقة رقم ٨

هوامش الوثيقة

رقم ٧

جواز الترخيص بعرض أو إنتاج أو الإعلان عن أى مصنّف من المصنّفات الفنية، إذا تضمن بوجه خاص ٢٠ حالة، منها الدعوات الاحادية والتعريض بالأديان السماوية والعقائد الدينية وتحبيذ أعمال الشعوذة، وإظهار صورة الرسول صلى الله عليه وسلم صراحة أو رمزاً، أو صورة أحد من الخلفاء الراشدين وأهل البيت صراحة أو رمزاً، والعشرة المبشرين بالجنة أو سماع أصواتهم، كذلك إظهار صورة السيد المسيح، أو صور الأنبياء عموماً، على أن يراعى فى كل ذلك الرجوع إلى الجهات الدينية المختصة. وأداء الآيات القرآنية والأحاديث النبوية وجميع ما تتضمنه الكتب السماوية أداء غير سليم أو عدم مراعاة أصول التلاوة أو عدم مراعاة تقديم الشعائر الدينية على وجهها الصحيح، ويحظر القرار عرض مراسم الجنائز أو دفن الموتى بما يتعارض مع جلال الموت، ويقول حمدى سرور إن هذه البنود الأربعة قد أجمعت فى اللامعة التنفيذية لقانون الرقابة، بعد تعديله فى عام ١٩٩٢، وأن البنود التالية من المادة وبقيّةصوص القرار قد ألغيت، وتتضمن هذه البنود تشكيلة نادرة من المحظورات الرقابية، لو كانت قد طبقت لأوقفت

عليها ختم الجمهورية والفيلم موجود ويعرض ومصرح من قبل الرقابة. بالتالى تنتفى منطقية ما ينسبه « أبو الفيض » من تكتم أحيط بتحقيق الفيلم. يبنى السيد أبو الفيض كل مناقضته على تصور غريب عن المتفرج وعن العلاقة بين المخرج والمتفرج. التصور هو أن المتفرج المصرى أسمى لبنيان وأن «يوسف شهابين» يستغل ذلك ليسرد قصة النبي يوسف على ذلك المتفرج دون أن يدرى الأخير. والوقائع أن «شاهين» لم يخف فى أى مرحلة من مراحل الكتابة والتصوير والعرض أن قصة فيلم «المهاجر» تتخذ من شخصية النبي يوسف قدوة وتستلهم منها قيم الإيمان بالله والمثابرة والوفاء والعفة والرغبة فى العلم كسبيل للنجاح فى مواجهة القيم السائدة حالياً والتي تربط بين النجاح والفهلوة والتخلي عن المبادئ. وبالنسبة للجمهور المصرى الذى يتهافت السيد أبو الفيض باحتقاره، فلا نظنه يحتاج إلى مقدمة فرنسية أو عربية لتبين أن قصة «المهاجر» تتخذ من شخصية يوسف قدوة. ولنتحدث عن تلك الديباجة «المختلفة» عن الديباجة العربية:

comme joseph,

٢- الأمر الثانى، والأهم، هو أن الأفلام فى مصر لا يصرح بالبداية فى تصويرها إلا بعد أن يمر سيناريو الفيلم الذى سيتم تصويره على الرقابة على المصنّفات الفنية التى تبدي ملاحظاتها على السيناريو وترفضه فى العديد من الأحيان إذا رأت فيه ما يتعارض مع قوائدها. وفى حالة «المهاجر» قامت مشكورة بالموافقة على سيناريو الفيلم.

يتم بعد ذلك عرض السيناريو على وزارة الداخلية التى تعطى تصاريح التصوير من الزاوية الأمنية، أضف إلى ذلك أن نيجاتيف الفيلم تم تحميضه فى فرنسا، الأمر الذى يربط عليه موافقة رقيب معين من قبل الرقابة لكل لحظة يتم تصويرها وفى كل يوم من أيام التصوير للتأكد من أن ما يتم تصويره هو فعلاً السيناريو الذى تمت الموافقة عليه وليس شيئاً آخر. ويقوم هذا الرقيب بالتوقيع على كل علبسة نيجاتيف. يتم تصويرها ويقوم بوضع ختم بالشمع الأحمر عليها وعندئذ يسمح بتصويرها (إلى فرنسا) لاتمام العمليات الفنية عليها بالخارج.

وسيناريو الفيلم الذى وافقت عليه الرقابة موجود لدى الرقابة وكل صفحة منه

filis de jacob dans les livres saints, le jeune-RAM, en but a' l'hostilite' de la nature et de la brutalite' de sa tribu, qultte sonPAYS pour l'Egypte des pharaons, a' la recherche du savoir et de la lumie're.

ce film est l'histoire de ce combat.

والنص الحرفي للترجمة العربية هو

مثل يوسف ابن يعقوب في الكتب السماوية، يواجه الشاب رام ضراوة الطبيعة وقسوة اهل قبيلته، فيسافر إلى مصر الفرعونية بحثا عن العلم وعن النور. هذا الفيلم يحكى قصة هذا الصراع.

أى أن ما يقوله النص الفرنسى تصديداً هو أن قصة هذا الفيلم ليست قصة النبي يوسف وذلك بالرغم من عدم وجود أية محاذير رقابية أو دينية فى فرنسا تمنع التعرض لقصص الانبياء. الفيلم ليس قصة النبي يوسف إذن ولكنه يقتدى بالتراث الدينى (الإنسانى) ليحكى قصة رام. ليس ذلك فى جوهره مايقوله النص العربى عندما يتحدث عن رؤية خاصة مستلهمة من تراث الإنسانية؟ ولو كانت نيتنا سبحة كما يقول، وكنا

أغبياء كى ننسى أننا فى القرن العشرين وأن الثقافة منتشرة وأن أشخاص مثل السيد «أبو الفيض» قد يلعبون بالفرنسية لما وضعنا أصلا جملة بالفرنسية، ولكن وبإمكاننا بكل سهولة استخدام اسم «يوسف» بدلا من «رام» فى الدوبلاج الفرنسى، ولكن الفرق الكبير- الذى لا يدركه السيد «أبو الفيض» بين عقلية السيغمائى وبين عقليته هو- هو أن السيغمائى يعمل فى العلن ولا يتأمر مع صغار الصحافيين كى ينشروا أخبار قضاياء فى الصحف قبل أن تصل المحاضر لأصحاب الشأن.

ناتى إلى إحياء السيد أبو الفيض فى ديباجته إلى أن الصحافة والرأى العام قد استنكروا الفيلم، والواقع هو أن النجاش الساقق للفيلم جماهيريا وصحافيا - مصريا وعربيا- ليس خفيا بل شديد العلنية والوضوح.

أى أن الرأى العام المثقف والشعبي لصالح الفيلم. (مرفق طيه الدوسيه الكامل بكل المقالات التى فى صالغ الفيلم وضده) ويتضح هنا مقارنة بسيطة بينهما من ناحية الكم والكيف أن ما يوحى به السيد «أبو الفيض» مغرض وفيه شبهة محاولة فرض وصاية على المثقفين المصريين كلهم أو صمهم بالجهل. ويختلط الأمر تماما على السيد «أبو الفيض» عندما يتحدث عن وضوح دلالات الفيلم وبساطة حواراه (ص ٢٠) من العريضة (١) ونجاحه الجماهيرى ويستخدم هذه الحجة المتعارضة تماما مع كل ما سبقها من اتهامات

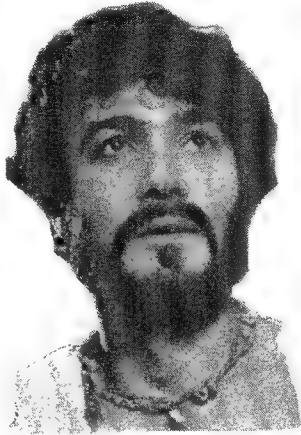
هوامش الوثيقة

رقم ٧

صناعة السينما تماما.. ومن بينها تبرير أعمال الرذيلة أو تصويرها على نحو يشجع على المحاكاة وتغليب عنصر الرذيلة في سياق الأحداث اكتفاء بالعقاب في النهاية. وإظهار الجسم البشري عاريا والمشاهد الجنسية المثيرة والمناظر الخليعة ومشاهد الرقص، وعرض تعاطي الخمر والمخدرات والعب القمار والناصب باعتبارها أشياء مألوفة أو مستحسنة وعدم مراعاة قدسية الزواج والقيم المثالية للعائلة أو عرض مشاهد تتنافى مع احترام الوالدين، أو إضفاء مالة من البطولة على المجرمين، وعرض الانتحار بوصفه حلاً مقبولا والتعريض بدولة أجنبية أو شعب تربطه علاقة صداقة بالدولة... إلخ.

(٣١) تنص المادة الأولى من القانون رقم ٤٣٠ لسنة ١٩٥٥، المعدل بالقانون رقم ٣٨ لسنة ١٩٩٢، على مايلي: تخضع للرقابة للمصنفات السمعية، والسمعية البصرية، سواء كان أدؤها مباشرا، أو كان مشبته أو مسجلة على أشرطة أو أسطوانات. أو أي وسيلة من وسائل التقنية الأخرى. وذلك بقصد حماية النظام العام والأداب ومصالح الدولة العليا.

(٣٢) تنص المادة ٩ من القانون المذكور على مايلي «يجوز للسلطة القائمة على الرقابة



خالد النبوي «رام»

سمات و تفاصيل من حياة الشخصيات الواردة بالكتب السماوية لتقديم قدوة للمتفرج؟ وعندما يرد في القرآن أن القصة موضوع الجدل هذا هي أجمل القصص ألا يصح- بل ويجب- على صانعي القصص والدراما أن يرجعوا إليها كقدوة

بالغموض والتورية والإسقاطات، لكي يبرهن على «مؤامرة» أخرى صورها له عقله السقيم. ولكننا سنعود إلى ذلك في حينه.

القضية التي لا يختلف عليها أحد هي أنه لا يصح إظهار الأنبياء في الأعمال الدرامية. ولكن القضية هنا هي: هل لا يصح أيضاً استلهاهم

ليتخذونها كمثل أعلى لما ينبغي أن تكون القصة عليه أو الدراما؟ ولولم تأتينا القدوة من قصص الأنبياء ومن أخلاقهم مع مراعاتنا لعدم التعرض لشخصهم فأين يريد منا السيد أبو الفيض استقاء أبطالنا؟ من الدجالين والفهلويين والمتاجرين باسم الدين؟

لقد كان قرارنا بالاقتراد بقصة يوسف بدلا من محاولة نقلها كما هي للشاشة. وكل هذه الأمور معروفة ومكتوبة على صفحات الجرائد والمجلات المصرية وليست سرا على أحد كما يحاول السيد أبو الفيض تصوير الأمر.. وبدا العمل على شخصية رام وتحديد البحث عن أوجه الاختلاف بينها وبين شخصية يوسف.

أولا: رام، ليس نبيا

ثانيا: آدم ليس نبيا.
إنه مجرد أب ورئيس قبيلة يفضل أحد أبنائه على الآخرين.

ثالثا: رام، ووالده «آدم» يؤمنان بالله وسط قبيلة موغلة في التخلف والوثنية تسكن أرض طنائ الأسطورية (راجع فرانيسوا ماسبيرو الذى يحكى عن تلك الأرض فى شرق مصر التى كان ينقى إليها المصريون المغضوب عليهم سياسيا) وهو ليس كنعانيا فى الفيلم، أى ليس إسرائيليا والأرجح من واقع

ركوبه البحر للوصول لمصر، أنه يأتى من شبه الجزيرة العربية)

رابعا: «رام» يتعلم بعض قواعد الفلك والصغرافيا والزراعة واللغة المصرية على يد معلمه بشير.

خامسا: «رام» يذهب باختياره لمصر بحثا عن العلم

سادسا: «رام» يعود إلى قبيلته فى نهاية الفيلم ناقلا إليهم ما تعلمه فى مصر.

سابعا: طوال تواجد «رام» فى مصر يتوق للرجوع إلى أهله بعلمه.

ثامنا: فى مصر أحب «سميهيت» ولكنه قاوم هذا الحب وتجح فى ذلك وفاء للرجل الذى فتح له أبواب العلم وإيمانا منه بأن الرجولة الحققة ليست فى إنعدام الرغبة والمشاعر وإنما فى عدم الانسياق لها كالحيوانات.

تاسعا: يتزوج «رام» من مصرية هاتى ويعود بها إلى طنائ. ويتزوجها كعدد كبير من الناس الطبيعيين - بعد أن أحبها واشتهاها.

عاشرا: «رام» لا يتبنا ولا يفسر الأحلام ولكنه يحاول تفسير الطبيعة بشكل علمي ليروضها وليستفيد منها. وهناك فكرة مذهلة فى «رام» من عريضته يعتبر فيها «أبو الفيض» استجابة الله لصلاة رام الذى يطلب من سبحانه نزول المطر، دليلا على النبوة. كما لو

أن تسحب بقرار مسبب
الترخيص السابق إصداره
في أي وقت إذا طرأت ظروف
جديدة تستدعي ذلك ومنها في
هذه الحالة إعادة الترخيص
بالمصنف بعد إجراء ما تراه
من حذف أو إضافة أو تعديل
دون تحصيل رسوم.

القوميون المتعصبون هاجموا الفيلم انطلاقا من رؤية خاطئة

تخلط بين

بنى إسرائيل والصهيونية

الشخصية الغثة في كيفية
معالجتنا للمشاهد وهي
أراء لا تهمنا في شيء وكلما
ازدادت الفروق كلما تبين
لأي إنسان موضوعي أن رام
إنسان عادي وليس نبيا
وإن رغبتنا في سرد قصة
إنسان عادي لا يحط بأي
شكل من الأشكال من قدر
القذوة التي استلهمنا منها
الموضوع ولكن يزيد من
قدرها.

وعندما يشعر « أبو
الفيض » بهشاشة منطقته
وضعف حجته فإنه يلجأ
إلى هلوسة عرقية عنصرية
تحاول تصوير الفيلم وكأنه
جزء من مؤامرة «أجنبية»،
لحط من قدر المصريين،
فينسى كل ثورته على «جرم»،
تصوير قبيلة « آدم » و«
رام » على أنهم مجموعة من
الوثنيين والمتخلفين الذين لا
تحركهم إلا الأحقاد
والرغبات البنيئة (ص ١٥ من

كانت أي ديانة من الديانات
تنص على أن سبحانه لا
يستجيب إلا لصلوات
الأنبياء .

وقبلها يسوق «برهاناً»
أجر لنبوذة الشخصية
مستندا إلى جملة : مدوخين
نفسكو فيه، مع أنه ما فيش
غير إله واحد، وكان
الشفافية والروحانية لا
تسمح باكتشاف وجود
الخالق، مع أن التاريخ ملي
بأمثلة الإيمان الفطري
اليسيط السابق على
الأنبياء.

ويمكن أن تمتد هذه
القائمة إلى ما لانهاية حول
الفرق بين فيلم « المهاجر
وبين قصة سيدنا يوسف »
عليه السلام بل ويمكن
إضافة إليها النقاط التي
يثيرها «أبو الفيض» بعد
أن تحذف منها الألفاظ
النايبة والقذف الذي يقع
تحت طائلة القانون وأرائه

عريضته) ، ويحاول الأحياء بأن الشخصيات المصرية المصورة في الفيلم كلها سلبية ، من الشوان والعاجزين جنسياً. ونحن لا نعرف من أين أتى بالشوان ولا يوجد في الفيلم إلا شخص واحد عاجز جنسياً وهو أميهار زوج سيمهيت الذي لا يمكن اعتباره بأي شكل من الأشكال «سلبياً» حيث أنه من أجمل شخصيات الفيلم وأكثرها ذكاء وحزماً ورقة.

ثلاث شخصيات فقط هي التي يمكن اعتبارها سلبية في الفيلم: «هورى» كاهن أمون المتعطش للسلطة، وثامين الذي يدعى الثورية ولا يهدف إلا للسلطة، والفنان الذي يبيع فنه وموهبته للسلطة.

ماذا يفعل أبو الفيض بالأتين: «هاتسى» و«برى» و«أميهار» و«أهورى» و«وزير» و«أخاتون» و«أمنحتب» والعلماء في بيت العلم والمكة في وسائل شخصيات الفيلم؟

ويسقط «أبو الفيض» من ديباجته التي قرر فيها أن الفيلم لابد وأن يكون جزء من مؤامرة صهيونية ضد مصر وتحديداً في تفسيره بجملة: «ح نخليها جنة» (ص ٢١) أن «رام» يسافر إلى الأرض الصحراوية بصحبة «أوزير» و«أهورى» ويلحق بهم بعد ذلك «برى» و«هاتسى» ، وأنه من الممكن أن يكون المقصود بجملة «حاولوا» مزروعها ١٠ مرات وقيلوا ١٥ مرة، أن تخضير الصحراء أمر شديد الصعوبة كما نعرف كنا وليس أن المصريين تحديداً فشلتوا في زراعتها. ولكن الإحساس بالاضطهاد مرض نفسى معروف علاجه عند الأطباء وليس في قاعات

يوسف شاهين: أتعامل مع الممول الأجنبى بندية ولا يستطيع أحد أن يفرض على شيئاً

المحاكم.

والبارانويا والعنصرية (وهل نقول الطائفية أم ستصنفوننا بالبارانويا؟) تصل إلى ذروتها عندما يقرر السيد «أبو الفيض» أن الأستاذ «جبرائيل خورى» وهو المصرى أباً عن جد أجنبى، إنما نفهم الآتى من كل هذه الهلوسات إنطلاقاً من يقيننا أن الديانات السماوية لا يمكن أن يلحق بها خطر وأن مصر قادرة دائماً على التغلب على كل المخاطر: الخطر الحقيقى الذى يمثلته فيلم مثل «المهاجر» هو أنه يهدد أشخاص مثل السيد أبو الفيض. أشخاص يكرهون الحياة والعلم وكل القيم النبيلة التى يدعو إليها هذا الفيلم. إنهم أشخاص يحملون بالسلطة وبالشهرة ويعرفون أن وصولهم لذلك لن يكون إلا على جثة كل عقل متنور ومفكر فى هذا البلد..... ولكن هيهات!!!

هوامش الوثيقة

رقم ٨

صاغ هذه الوثيقة المخرج «يسرى نصصر الله» والفنان «خالد يوسف»، من معاوني «يوسف شاهين» المقربين إليه، وقد شارك تأليفهما في كتابة سيناريو الفيلم، كما كان مساعدا للمخرج بعد اجتماع ضم الثلاثة، ناقشوا فيه عريضة الدعوى، وكان الهدف من المذكرة، تزويد الدفاع عن الفيلم، بوجهة نظر صانعه فيما نسبته إليه عريضة الدعوى، والعنوان الأصلي للوثيقة هو «ملاحظات علي الدعوى المرفوعة علينا من قبل محمود أبو الفيض»

(١) تحيل الوثيقة إلى فقرات وصفحات بعينها من أصل عريضة الدعوى (الوثيقة رقم ٧) ولأننا لم نحفظ بترقيم صفحات الأصل عند النشر، فسوف نلخص ما يرد عليه يوسف شاهين من فقراتها، في حالة عدم تلخيصه لها.

وص ٢٠ التي يشير إليها هنا، هي التي تتضمن الجزء المعنون في العريضة بـ «عن المضمون السياسي للفيلم الذي يتهم الفيلم بالصهيونية وقد علقنا عليه في الهامش رقم (٢٥) من الوثيقة رقم (٧).

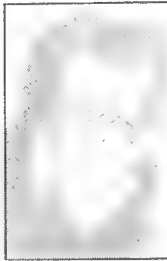
(٢) راجع تعليقنا على ذلك

يوسف أديب شاهين:

ولد في ٢٥ يناير ١٩٢٦. بمحافظة الإسكندرية. لأب كان يعمل محامياً. درس في كلية فيكتوريا بالإسكندرية. حصل على ماجستير دراما وفنون مسرحية من معهد باسادينا وجامعة بركلي بكاليفورنيا بالولايات

المتحدة الأمريكية. عضو اللجنة العليا لليونسكو للدفاع عن حقوق الفنان. واللجنة العليا للدول المتحدة باللغة الفرنسية. مثل مصر في كافة المهرجانات السينمائية الكلية. شارك في المؤتمرات الثقافية التي عقدت في السوربون والمؤتمر الثقافي في موسكو، ومؤتمر اليونسكو في بلجراد الخاص بتطوير التعليم السينمائي ومؤتمر واشنطن للقرارات الأساسية الخاصة بمصر المعاصرة. حصل على العديد من الأوسمة والنياشين منها: وسام الاستحقاق للفنون من مصر (١٩٦٤) وسام قائد الدرجة الأولى للفنون والآداب من فرنسا (١٩٨٧) وسام للفنون والآداب من تونس، بدرجة.

فارس (١٩٧٠) ثم بدرجة قائد (١٩٨٨). وحصل على جوائز لجنة التحكيم الخاصة. بمهرجان برلين (١٩٧٨) والرب الفضلى برلين (١٩٨٧) عن فيلم إسكندرية ليه وجائزة الدولة التقديرية في الفنون من مصر (١٩٩٤). و١٢ جائزة عالمية في الإخراج والتمثيل. أخرج ٣٠ فيلماً، أولها «بابا أمين» (١٩٥١) وآخرها «المهاجر» (١٩٩٤) - (المصدر: الموسوعة المصرية للشخصيات المصرية البارزة بتصرف - الهيئة العامة للاستعلامات. القاهرة ١٩٩٢).



هوامش الوثيقة

رقم ٨

في هامش رقم (١٢) من الوثيقة السابقة.

(٣) لخص "يوسف شاهين" الفروق بين الرواية القرآنية لسيرة النبي يوسف ، وروايته لسيرة "رام" في رده على مقال "فهمي هويدى" السابق الإشارة إليه، فقال:

"والاختلاف بين سيرة النبي يوسف وسيرة الفتى رام ليس اختلافا شكليا يقتصر فحسب على الأسماء لكنه اختلاف جدرى يشمل الزمان الذى عاش فيه كل منهما والمكان الذى هاجر منه كل منهما والأحداث التى كان كل منهما بطلا لها والشخصيات التى كان كل منهما طرفا فى علاقة معها فقد عاش رام فى زمن جاء بعد الزمن الذى عاش فيه النبي يوسف بأربعة قرون وقدم إلى طيبة من بلد يقع فى شرقها هى طناى بعكس النبي يوسف الذى جاء من الشمال ورام شاب جاهل جاء إلى مصر بإرادته وتحقيقاً لطموحه فى أن يتعلم الزراعة وتعلمها بالفعل على يد عالم مصرى بينما جاءها النبي يوسف مصداقاً لرؤيا إلهية وقد علمه ربه تأويل الأحاديث وكان هو الذى علم المصريين الاقتصاد بعد أن ألهمه ربه تفسير رؤيا الفرعون فادخر من غلال السنوات السبع السمان ما كفى السنوات السبع العجاف ورمم قد بيع لقائد جيوش الفرعون بينما بيع النبي يوسف للفرعون نفسه ورام رفض مراودة امرأة سيده خضوعاً لقيمة

أخلاقية بشرية هى الوفاء لسيده بينما رفض النبي يوسف مراودة زوجة الفرعون له بعد أن رأى برهان ربه ورام قد انغمس فى الصراع السياسى والمذهبى آنذاك بين المؤمنين بالأمونية والتابعين إلى الإخناتونية ودخل السجن بسبب ذلك وخرج منه لينقى إلى مكان يعيد يقوم باستزاعه مع أستاذه وزوجته وشقيقها وهو أمر لا صلة له بقصة النبي يوسف ورام لم يشرع فى مواجهة المجاعة إلا بعد حدوثها فعلا بعكس النبي الذى ألهمه ربه التنبؤ بها فتوقعها قبل أن تقع فعينه الفرعون أمينا على خزائن الأرض بينما لم يأخذ رام مكانته فى مصر إلا بسبب الانقلاب المذهبى والسياسى الذى انتهى باستبدال الأمونية بالإخناتونية وعلى عكس النبي يوسف الذى ظل بمصر ومات بها فإن رام قد عاد إلى أهله لكى يعلمهم م تعلم فى مصر.

(راجع يوسف شاهين - "عودة المهاجر بين الدين والفن والحريه" - الأهرام - ١٩٩٥/٢/٢٠)

(٤) لفتنا النظر فى تعليقاتنا على عريضة الدعوى ، إلى أن كثيراً مما أورده صاحبها ، يصلح للتدليل على عكس ما يستتجه منه، ويؤكد أن "رام" ليس "يوسف"، راجع تعليقاتنا فى الهوامش أرقام (١٠)، (١١)، (٢٠)، (٢٢)، على الوثيقة رقم (٧).

والوثيقة غير مؤرخة ، وقد افترضنا أن تاريخها يقع بين تاريخ عريضة الدعوى ، وتاريخ انعقاد أول جلسة



«أميهار» - محمود حميدة - قائد الجيش، الذي تعنى «رام» وعلمه... أصرت عريضة الدعوى على محاسبة «يوسف شاهين» على كل جملة وردت على لسانه في الفيلم، فإذا قال أن المصريين «صقيع» فمعنى ذلك أن يوسف شاهين يشتم المصريين، وإذا قال لرام أنه رفض مراودة سيهيت لأنه عبيط ومش راجل كان معنى ذلك أن يوسف شاهين يتجاسر على مقام النبي يوسف..

فى الأعداد القادمة

القسم الثانى من
ملف محاكمة (يوسف شاهين)
وفيلم (المهاجر)

ملف خاص
عن مؤوية الشيخ
(أمين الخولى)

جرية الكاتب والسوق الثقافية

رأى

د. نادية خوست

يجذب الانتصارات والمنتمون، عادة مجموعات شتى، أما الهزائم فلا تستبقى منها الا القليل يلجم المنتمون. ايضاً الضعفاء والاشرار، لذلك نفاجا اليوم بعرض عجيب من الانهيارات الفكرية والأخلاقية بعد اسقاط المعسكر الاشتراكي وركود حركة التحرر. نشهد في هذه الايام الحرجة تنقل الاشخاص من خانات ومواقع الي أخرى، ونكتشف المكنون، نحن في ممر ضيق علي حدود قرنين من الزمان، مضى أحدهما محملاً بمجد حركة التحرر الوطني، وبتجربة اول نظام اشتراكي وانتصاراته العسكرية والاجتماعية والثقافية وثورات ثقافي سمته الرئيسية احترام الإنسان وتقدیس الوطن، في ذلك الزمن الماضي كان كبار كتّاب العالم متصلين بتلك المنظومة العالمية، وكان الكتاب

لا يتحدى العالم ذو القطب الواحد الأنظمة السياسية والمنظمات والأحزاب، فقط، بل يتحدى المثقف نفسه، أفقه، تماسكه، طباعه، وحده، فاليوم لا توجد مؤسسات القطب الآخر التي يمكن ان تسند المثقف الوطني في العالم الثالث بمنظومات من الأفكار والمعلومات، المؤسسات التي كانت مركزاً ثقافياً عالمياً نشيطاً، يقدم الفرص لمثقي العالم الثالث بمهرجاناته ومؤتمراته الأدبية ولقاءاته الفنية، وبالتبادل الثقافي وكانت الكفة التي تقابل الجوانز العالمية والمغريات الغربية، ولعل ذلك الثقل العالمي الثقافي وامكانياته الملموسة اخفت تقصير الاجتهاد الفكري المحلي الوطني واسترت هشاشة المثقفين الذين دفعتهم موجة الأمس الي صدر الشرائح الثقافية وقصروا عن فروض الثقافة والابداع، انتهى ذلك الزمن العالمي الذي تفتحت فيه حركة التحرر الوطني ازمن الانتصارات التي حف بها المنشدون.

العرب ، ككتاب العالم الثالث يستندون الي تلك القمم ، ويجتمعون معها في تيار أبني يواكب حركة التحرر دون ان يهتموا حامل الشكل الفني الغربي .

هدمت المنظومة التي أسس عليها ذلك الزمن وو ضع للعالم ذو القطب الواحد المثقفين كأنهم أمام افكار ذات قيمة واحدة . جرف الزلزال المعايير التي يقاس بها السلوك والفن والسياسة بين الرايات التي خفقت حيث تدفق تحليل الاحداث او الاجهاز علي القطب الماضي ، خفقت راية حرية الرأي و حقوق الانسان " الساحرة ، كأنها رايات خانتها الاشتراكية وحركة التحرر وحماها الغرب ، وبدت حرية الرأي دون صلة بطبقة او شعب ، دون شروطها في لائحة حقوق الانسان ، وأخفى ذلك جوهر الصراع الانساني بين الأغنياء والفقراء ، بين المحتلين وأهل البلاد ، بين الجنوب والشمال لذلك سهل نقل المعركة الفكرية بعد اسقاط الاشتراكية الي الحرب علي العرب والاسلام .

لكن الصياغة الثقافية والاعلامية التي نعيشها لانستطيع ان نخفي الحقائق التي نعيشها: اننا

في زمن اقتسام العالم بين المنتصرين ، واسرائيل غرسة أولئك المنتصرين وان غزو العالم لم يعد غزو الارض والثروة والسوق فقط ، بل اقتحام الروح ، فدراسة الحروب الصليبية ، صدام الشرق والغرب الكبير بينت ان الغزو الذي يحاصر نفسه في مستوطنات لامستقبل له مهما طال الزمان ، لذلك يتصدر تغيير المناهج المدرسية شروط التطبيع ولذلك واكبت ندوة غرناطة اتفاقية اريحا - غزة ، قساية أرض ثقافية سيصطدم ذلك؟

سيصطدم التطبيع بهوية ترفضه ، لكننا سنسدد الآن ديوننا ا اهمال المثقفين ، او الحذر منهم ، او استنبات بعضهم او تدليل الهش منهم ، او مد الامكانيات لغير الكفو منهم . فهؤلاء المدللون المستنبتون الموهومون بوزنهم الثقافي لن يتبينوا موطيء الخطوة حيث تتعقد المعطيات ، ولن يكونوا قادرين على المبادرة الصحيحة ، ولن يتحملوا الاغراء الجديد ، وسيهرعون تحت راية " حرية الرأي " الخفاقة الي تبرير اللقاءات بالعسو ، ولإيهشنا ان يجمعوا بين ابطال مؤلفاتهم اسرائيليين وعربا في جو سلام اسطوري ، وسندفع

كذلك ثمن هجرة المفكرين العرب الي جرائد الغربية ومجالاتها بحثا عن الفرص المتكافئة ، والدخل المناسب ، وعن نسمة الهواء ، وهربا من الغبن ، وسندفع بعض المنظمات ايضا ثمن وهمها يوم رفعت من لا يستحق الرفع من الكتاب .

يتكاثر علينا البر والبحر ، التقصير ، الزمن المضاع ، السند المنهار ، وما استنتت من رموز ثقافية معروفة تركت " التصريح " وهرعت الي " السلام " لكن الزمن لايسجن في ممر . الزمن فرس جامح يقك قيوده وينطلق في قوانينه . لذلك تقول الصدارة المريحة في مساحة الثقافة العربية ، وحلمهم بالمجد " العالمي " .

في هذه المعطيات المحلية والعالمية حضر ادونيس غرناطة ، ومنها كسب المقالات التي لامت ائصاد الكتاب علي فصله . ومنها الالتباس في مفهوم حرية الرأي الذي صورته ضحية قرار اداري ومع ذلك يمكن ان نناقش مسألة ادونيس في جانبين : جانب المفاهيم ، وجانب حرية الرأي .

بدا ادونيس بفصله من اتحاد الكتاب ضحية كبيرة من ضحايا حرية الرأي . تناول اتحاد الكتاب العام ، واتحاد الكتاب العرب في

سورية علي اونييس : الم تبين مقالات الدفاع عنه انه اكبر من اتحاد الكتاب ؟ ولم يكن ادونيس في الواقع مهتماً بذلك الاتحاد او حاضراً فيه ، فمشروعه الشخصي يتجاوز اتحادات الكتاب العربية ، ومع ذلك فدعوته موجهة الي ساحات الثقافة العربية ، وبهذه الدعوة نقله ، ودعمها لها تصاغ هالة المجد حول راسه ويمتد الجوايز . في هذه الهوية المزدوجة اهميته ، لافي الكفاءة الادبية ، فما اكثر المهويين من اصل عربي كتابا وثقافة ، الذين يعيشون في الغرب وينشرون فيه مؤلفاتهم ا وسيكون فصل ادونيس من الزينة التي تضاف الي زيادته في خرق الثوابت و تضاف الي جوازات المرور التي يحملها . فمن الضحية حقاً ، البلاد التي يجرها العالم الجديد الي المفاوضات ، ويونقها باتفاقيات تمد اسرائيل الي العواصم العربية ، واسرائيل تمارس القتل يومياً وتعرض عسكرها واصوليتها التوراتية حتي خلال التوقييع علي الاتفاقيات ؟ ام ادونيس الداعي الي سلام في مواصفات تلك الاتفاقيات ؟ طوال نصف قرن لم يمارس

العرب إلا محاولة الدفاع عن النفس . وفي الخط نفسه سار اتحاد الكتاب العرب يفصله ادونيس ، ولم يفصله إلا بعد أكثر من سنة بعد ندوة غرناطة ، بأن فيها جوهر اتفاقية غزة - اريحا ومشروع بيريز الشرق (وسطي ، وجرت خلالها انهار من الدم العربي ا يثير اي قرار اداري ، عادة ، الرفض لأنه يذكر بحالات يكون فيها ظالماً ، لكن هل كان فصل ادونيس قراراً ادارياً ام كان تصويفاً في مؤتمر عام علي اداة اي كاتب يدعو الي التطبيع او يساهم فيه ؟

لم يحرم ادونيس من التعبير عن رايه ا لم يظلم ا صال وجال بعد غرناطة ا ولكن هل حرية الراي دون حدود ودون معايير ؟ هل الخيانة مثلاً وتقل الأسرار للعدو ، وخرق الثوابت الوطنية وإهانة الكرامة الوطنية تعبير مقبول عن حرية الراي ؟ كل نشاط انساني يعبر عن راي وموقف . كان احتلال فلسطين نفسه تعبيراً عن راي وموقف . كان احتلال فلسطين نفسه تعبيراً عن راي جماعي صهيوني ، وعن راي غربي وكانت المقاومة العربية ، وما تزال تعبيراً عن راي جماعي .

يحط الراي مهما طار حراً ، علي أرض ، فعلي أية أرض حطت آراء ادونيس ؟ الم تحط ندوة غرناطة نفسها في المشروع الإسرائيلي ؟ كانت ندوة غرناطة ذات هدف محدد ، هو اعلان موقف ثقافي في مواصفات السلام الاسرائيلية وعرض " كوكبة " من كبار الكتاب العرب انتقلت من " محلية " الحقوق العربية الي " عالمية " مشروع الشرق الاوسط الذي اسس علي وضع القوي الراهنة ، فكان الحضور نفسه مداناً ، مهما كان لون راية الجهة الداعية إليه ، وكان يعني ضغطاً علي الاطراف العربية التي ما تزال ترفض شروط السلام الإسرائيلي . وسثرة تخفي الواقع الذي تمارس فيه إسرائيل القصف اليومي في جنوب لبنان ، والمجازر في الأرض المحتلة . ندوة غرناطة نفسها مدانة ، لأنه الغطاء الثقافي لاتفاقية غزة - اريحا ، الخرق الذي لاسباق له بعدا اعتراف الفلسطينيين بانهم سكان وبان المحتلين المستوطنين اصحاب حق تاريخي خرقاً فرغم كل مازل بالعرب من الخسائر لم يعترف للشارع العربي او المتخلف العربي بان إسرائيل شرعية . في تلك الندوة القى ادونيس

كلمة بداها بالاعتراف بإسرائيل، لا كواقع سياسي مفروض، بل كحق شرعي أصيل. قال: «ننتهي إسرائيل جغرافيا إلى منطقة من العالم... فهل يجهل هو الكاتب المتبحر في الاجتهادات اللغوية الفرق بين كلمة توجد وبين كلمة ننتهي؟ ومن الزمعه، هو الكاتب الحر المترفع على الاتحادات والمنظمات، بذلك الاعتراف؟ هل الزمته به بدولة، أم قوة سياسية عربية أرسلته إلى هناك مقيدا بالأسلاك؟ تسأل أدونيس في كلمته: «هل سنطلي إسرائيل اليهودية بعدا ثقافيا يتطابق مع انتمائها الجغرافي ومع خصائص التمازج والتخوع في ثقافة المنطقة التي ننتهي إليها، فكر مرتين في فكرة واحدة انتعاء إسرائيل إلى المنطقة ثم اقترح لها الطريق الذي يدمجها فيها: «رواجا مختلطا، وتعلينا مفتوحا.. وزيرا مسيحيا أو مسلما.. كما هو الشأن في المملكة المغربية». أي اسم دسه أدونيس بكلمات حضارية؟ فالمستوطنون الذين عد يراون يتدفقون على إسرائيل، مثل يهود بلد عربي، لم يوجد ولا يوجد أبدا مشروع استيطان صهيوني يلغي الوجود

العربي، لا توجد أبدا صهيونية تؤمن بأن قتل العرب ضرورة وواجب، وتعارض ذلك إسرائيل التي لم توجد فيها المنطقة قبل نصف قرن، مخلدة في المنطقة هي بلد كالمغرب (ولم لا تطلب عضوية الجامعة العربية آنذا) من ذلك يبدأ أدونيس فهل جسر أكثر السياسيين تحاذلا قبل أدونيس، على إعلان انتماء إسرائيل إلى المنطقة؟ أم قال بعض السياسيين العرب أنهم يعترفون بواقع مفروض عليهم في الوقت الراهن وفي الموازين العالمية الراهنة؟

مشروع إسرائيل الراهن: الاندماج في المنطقة هربا من مصير يشبه مصير المستوطنات الصليبية. التسرب إلى النسيج الاقتصادي والجغرافي العربي. استثمار المياه والثروات والأموال والأسواق العربية وشبكة المواصلات والكهرباء. أدونيس المثقف هو دليل إسرائيل الثقافي إلى ذلك الدمج فالسلام ليس اتفاقا سياسيا في رأي أدونيس فالاتفاقيات السياسية هشة إذا لم تؤسس على التمازج: «سنبقى السلام، إذا حدث، قائما بين هويات مغلقة ومتنافية. سيبقى سطحيا،

ومن خارج. وسوف يظل المكبوت التاريخي في الذاكرتين العربية واليهودية قوى الحضور وفعالا. وتتمثل نواة هاتين الذاكرتين في قبلات دينية تنطوي على نظرة لا تقصر بالآخر إلا بوصفه غربيا، أو إلا إذا كان مستتبعا، نحن والإسرائيليون سواء في الذاكرة. المستوطنون الذين نظموا عصابات إرهابية واحرقوا القرى العربية، وهجروا المدنيين العرب بالمجازر، ونسفوا مقهى في يافا، ورموا القنابل المشتعلة من أعلى الكرمل على حيفا، وقصفوا عواصم عربية بالقنابل المحرمة، كالعرب الذين لم يتجاوزوا حتى اليوم الدفاع عن النفس في الذاكرة العربية هجرة مئات الآلاف من أهل فلسطين، تدمير أكثر من أربع مائة قرية عربية. تغيير هوية الأرض العربية، حرب حزيران، مجازن كفر قاسم ودير ياسين وقبية، مجزرة الحرم الإبراهيمي ومجزرة المسجد الأقصى، وطرد المئات إلى مرج الزهور احتلال القدس وأراضي ثلاثة بلاد عربية، رش عيون الجنود المصريين في سيناء بالمواد الكيميائية، حصار بيروت، احتلال جنوب لبنان، تدمير القنيطرة،

ونبش مقبرتها..
فماذا في ذاكرة
الإسرائيليين؟

يقول أدونيس أن هويتنا،
كالهوية الإسرائيلية،
ملتبسة بعد نصف قرن
اغرقنا فيه المحتلون بالدم،
وبعد أن كشفت حتى
المفاوضات والاتفاقيات
جانبين وأضحت الهوية،
يستكمل مشروعه الثقافي
لدمج: «حتى الهوية ذاتها
لا تعود في هذا الإطار
معطاة، وإنما تصبح سؤالاً
ويحداً، تصبح بتعبير آخر
انتظاراً متواصلاً. هكذا
صاغ أدونيس في مهارة
شرعية المستوطنات،
وتوطين إسرائيل في
المنطقة، وبوابات الاندماج
واعترف بأن إسرائيل تنتمي
إلى المنطقة، وسأوى بين
الضحية وبين الجالدين،
وجعلنا دون هوية، وأوقفنا
في انتظارها حتى يستكمل
مشروع السلام الإسرائيلي
فنصبح سكاناً، عمالاً،
مستهلكين، هذا لا أمة
وأصحاب وطن ولاشك في
أن أدونيس كاتب موهوب إذ
صاغ تلك الأفكار التي لم
يجسر سياسي على صياغة
مثلها، صاغها في إيجاز
يناسب ندوة «عالمية»
تغني أدونيس في ندوة
غرناطة بالسلام لكنه لم

يتساءل من سيققق ذلك
السلام؟ الحق العربي أم
المشروع الصهيوني؟ تحدث
عن السلام كأنه شخصية
عالمية، وليس مواطناً من
بلد تحتل إسرائيل أجزاء
منه.

لكن يجب ألا نلتمس
أدونيس إلا ثقافياً، لأنه
كاتب موهوب وحق
أدونيس أن يتهم وأن يشتم
الكتاب الذين عبروا عن رأى
يخالفه، فلا يرى فيهم
الشجاعة التي تتحدى
ما يفرض على العرب، بل
يرى فيهم: «الظلامية
والضعفية وعقلية الدس
والإتهام والغشياء
والانحيازية الأيديولوجية
الشخصية المسكينة
والعمياء». لا نقاش مع
الافتراء، والحق، والجهل.
«يجب أن تصان لأدونيس
حرية الرأى التي توصله
إلى غرناطة بيرين. لكن
حرية من يعارضه ممنوعة
أو متهمه بتلك الصفات»
نعم، نطلب حرية الرأى إذا
كانت لنا فقط نقبل
الاعتراف بـ«الأخر» العدو.
ولكننا لانقبل «الأخر» إذا
كان ابن بلينا. لأنه «محل»؟
أم لأنه نقيضنا في الموقف
من الثوابت الوطنية؟ ولأنه
يسلبنا جزءاً من صورتنا
المزدوجة التي نحن فيها

عالميون لأننا رواد مشروع
يخرق الساحة الثقافية
المحلية؟

مارس أدونيس عملياً
«احترام» الرأى الآخر ففي
ندوة «الأدب العربي على
مشارف القرن الجديد» التي
عقدت في تونس أيلول
-سبتمبر- ١٩٩٤ فوجئ
الكتاب العرب بحضور كاتب
إسرائيلي احتجوا على
حضوره ملقوا للأدب
العربي. ولم نسمع أن
أدونيس احتج أو تضامن
مع زملائه. بل كأنه قيس
أسلوب الإسرائيليين
والصهيونيين الذين
يعرضون قضية ليعبدوا
الانتباه عن أخرى. ففي
نهاية اللقاء لم يقترح بياناً
يؤكد حق العرب في دراسة
أدبهم دون حضور
إسرائيلي، بل عرض بياناً
عن الأصولية، وقضى أن
يضاف إليه توضيح يذكر
الدور الحضاري في تغطية
تلك الحركات. فكان الكاتب
أدونيس، هنا أدنى من
السياسي العربي الذي نبيه
إلى الأصولية السعودية.
حاول الروائي المصري صنع
الله إبراهيم أن يوضح هذا
في البيان، فمنعه أدونيس
من المنبر...

أدونيس ليس كاتباً
منعزلاً بل كاتب ذو مشروع.
نقيضه مشروع الكتاب

وستتوج تلك المآثر الأدبية بالجوائز العالمية أو العربية. وسيسمى ذلك واقعية جديدة. ففي زمننا تصاغ المشاريع متكاملة.

فى هذا الصدام بين موقفين وجانبين ومشروعين، يقع قرار مؤتمر اتحاد الكتاب - فصل ادونيس، وتقع المقالات التي تدافع عن ادونيس، ويقع كذلك، الوهم بأن حرية الفكر دون معايير. اين سنقف فى هذا الزمن العاصف الذي كثرت فيه الكوارث، وقلت فيه الافراح، وانهارت فيه الشواهد، وسقطت فيه القمم، وثكافت فيه الخيبة، وعز فيه الصديق والصادق؟ من منا سيختار ان يكون منشئ المنتصرين ليلبس الحرير، ومن منا سيختار ان يكون صوت الضمير العربى العارى. الحافى؟ ستحدد الاختيار قامتنا الفكرية والانسانية، عمق ثوابتنا اصالتنا. وهناك سينجلي كتاب، وستفاجأ بسقوط آخرين وستنبئ حتى هاشتتهم الفنية.

(السفير - بيروت - ١٩٩٥/٣/٢٨)

المقدسة مشى ادونيس مسافة طويلة فى برنامجهِ داعياً إلى مشروعه، وكان ذلك سياسة لاشعرا وفنا. وهناك كان لابد من الرد عليه.. إلا إذا أصبح العرب ممنوعين من حرية الرأى حتى فى المساحة الثقافية!! فى هذا المعر الضيق الذي يوجد فيه العرب اليوم، أعلن الكاتب ثوابتَهُم الوطنية فى شجاعة. ويفترض ذلك تقديرهم.

وبعد، يبدو لنا ان السوق شرق اوسطية ستواكب بسوق ثقافية. تستند إلى رموز ثقافية تسوق معايير الواقع المفروض واتفاقاته، وتسوغها، وسيكون «السلام» و«حرية الفكر» والحب الشمرقى من الموضوعات الأدبية. سنرى قصصاً وافلاماً تعرض الحب بين شاب عربى وفنانه إسرائيلى، ومسرحيات تفصل فى الحياة المشتركة بين أعداء الأمس واصدقاء اليوم. وصحوة مفكر عربى اكتشف ان عدوه اقرب إليه من حاكم بلده. سنقرأ بالعربية عن تخلف المرأة المسلمة او العربية فى الاسرة والمجتمع. وسيفرق التاريخ العربى بدم المعذبين والمضطهدين. سيدك كل مايسند البنية الروحية

العرب. يرى هؤلاء ان العرب اصحاب المنطقة، ووراءهم التاريخ والذاكرة، التقاليد واللغة والطموح إلى الحرية والوحدة. ويوحدهم الموقف الروحى من إسرائيل. إيمانهم انها زرعت بينهم بقرار استعماري وتامر عالمى. وقد تفرض عليهم الآن اتفاقيات ظالمة، لكن محور الصراع الرئيسى سيبقى إسرائيليا - عربيا، وسيستمر فى أشكال جديدة. فلنيزن السياسيون الوقائع وليرتبوا أوراقهم بها! لكن الكاتب العربى ليس ملزماً بأوزان القوى الراهنة، وإلا لما اختار ابطاله وأزمنته الفنية بمقياس آخر، الكادى صوت الضمير، منادى الزمن القادم، المتناقض ابداً مع كل حاضر باسم مستقبل أفضل منه! لا تأسر قرار الكاتب شروط الجنوب الراهنة وشروط الشمال. الكاتب ليس دولة ملزمة بالموازين الدولية.

عبر ادونيس فى حرية عن رأيه وعن مشروعه مثابراً مجتهداً. ولكن لمن يناقض ادونيس الحق فى حرية الرأى، أيضاً للكاتب الحق فى الاتفاق العام على ان الكاتب مهما كبر ودعم عالمياً، يجب الا ينجو من الادانة إذا خرق الثوابت

كتاب المرأة بين النمو والظاهرة النخوية

د. أمينة رشيد

ورغم التساوت بين مستويات كتابة المرأة في المعرفة والوعي والأسلوب، يبدو أيضاً أن هناك تعميقاً لهذه الكتابة. فنراها تترك الكتابة التقليدية للمرأة المعبرة عن معاناتها في المجتمع "الذكوري" أو التي تؤكد حريتها عبر سرد التجارب الجنسية. واتذكر انبهار جيلي من الشباب عند قراءة "أنا أحياء، ليلي البعلبك، ولا أريد أن أتبرأ الآن عن هذا الإعجاب الصببياني، وربما كان ضرورياً حينئذ لتحرير الكلمة والسلوك والكتابة. قللت من أخطأه وأخطاره بلا شك، ولكنه مرحلة أساسية في مجرى الوعي، لحظة للرفض والتفجير الطاقات الإبداعية، ولتتنا بتذكر ذلك في سلوكنا الراهن الذي يزداد محافظة في مجتمعنا "المدني"، التي تتكاثر فيها وتزداد المؤسسات القمعية من

يبدو من النظرة الأولى

إلى كتابة المرأة في الوطن العربي أن هناك ازدهاراً للإبداع

المرأة القصصي.

فمن منظور الكم تضاف العديد من الأسماء بين الرائدات

مثل لطيفة الزيات والشابات مثل مي التلمساني. وتتكاثر

وسائل المعرفة بهذا الإبداع: مجلات متخصصة مثل

"الكاتبة" و"هاجر" و"عيون جديدة" و"بنت الأرض"، أو "المرأة

الجديدة" وتضاف إلى هذه نشرة "نور" المتخصصة في

التعريف بالإبداع النسائي، والصادرة عن دار نشر خاصة

بكتابات المرأة

وتظهر بين الحين والآخر أعداد متخصصة للمرأة الكاتبة

(الوحدة) وأبواب خاصة بالمرأة في مجلاتنا الثقافية

(الهلال).



المجتمع العربي، ومعرفتها
الراقية بحدود المكان
والزمان، بين اختناق
التاريخ والتهديد بزواله،
واضطراب المكان بين المدينة
المشوهة والريف المهجور،
بين حداثة ما زالت تتأرجح
بين النماتج الغربية
والتقاليد الشككية، بين قول
الجديد والارتكان إلى تراث
أهمته الأجيال وفصلت
بيننا وبينه الأيديولوجيات
المتنافية . وفوجئت أيضا
بتحول الأسلوب من الجملة
الغنائية، المترهلة أحيانا،
المنقطعة في صرخات العجز

تشكل وعيا متجددا بالثقافة
الوطنية وصياغة أخرى
لكتابية الخيرة الإنسانية.
فعبث الكتابات التي وصلتني
في نشرة "نور" فوجئت، ولم
أكن أبدا متخصصة في
كتابة المرأة، بل أقرأ من
كتابات الرجال والنساء ما
يدخل في أطر أنصائي
وتدريسي ونشاطي الراهن.
فوجئت بأن كتابة المرأة
مثلها مثل كتابة الرجل
العربي، قد تجاوزت مراحل
"نشأة الرواية" و"الرواية
المهجينة". فلهذه الأصوات
موقعها الصلب من أزمة

ناحية والجاذبة لقدراتنا من
ناحية أخرى، مستهدفة
ثرويتنا في أطر مقبولة
للقيم السائدة في المجتمع.

لكن الحياة لا تتوقف،
ومن جدل التناقضات
العزائية تخرج كتابة
نسائية أكثر نضجا في
الرؤية والأسلوب، في الوعي
والإبداع من العسراق إلى
المغرب، مسرورا بلخان
وفلسطين وسوريا ومصر
وتونس والجزائر، وأيضا
بالأردن والسودان وحتى
السعودية، تظهر أصوات

والاختناق إلى الجملة الدقيقة والشاعرية معا، التي تتفوق في لعب اللفظ مع دقة الملفوظ، في إعادة صياغة عالم أكثر عمقا وأصالة.

كتابة جعلت أستاذنا على الراعى يستبشر بوضع المرأة القصاصة في تقديمه لمجموعة هذا الصوت الجميل:

"تدعونا قراءة هذه المجموعة إلى الاستبشار بأب قصصى بالغ الحيوية تسلم المرأة فيه إلى جوار الرجل في خلق فن قصصى ضارب وفاعل ومؤثر، والمجموعة تظهر بوضوح أن دور المرأة في هذا المجال لم يعد هامشا على الإطلاق. ولم يعد ثم مبرر للشكوى التي تتردد - أحيانا - بأن المرأة الكاتبة مهضومة الحق. هاهى ذى ترسم لنفسها الطريق الوحيد القادر أن ينقلها من الهامش إلى مركز الصورة تماما، (نور، العدد ١، ص ١٦).

نعم، ولكنى أتساءل مع ذلك: أين هذا الإبداع النسائي من المجتمع العربى في إجماعه؟ وأين يقع الإبداع المتحقق من الإبداع الممكن للمرأة الصامته في المجتمع العربى؟

إن التجارب العالمية تعلمنا أن الكتابة القصصية الصبيغة تنمو مع التقدم الاجتماعى واتساع قاعدة القراءة والقارئات. وفي غياب القارئ والاهتمام العام بالأدب وإنكار أهميته في وسائل الإعلام والتعليم وعدم الاعتراف بالكتابات المختلفة، يتحول الأدب إلى نشاط هامشى، هوئى أو نخبوى، فالكتابة تنال وتعيش بانتشار دور النشر وأزدهار الثقافة النقدية (الصحفية والمختصة) وتواجد الأدب في المجتمع كقيمة. الكتابة تزدهر في حوارها مع المثقلى وارتباط المثقفين بقضايا وطنهم، بالمحو المتزايد والمتنامى للامية.

هذا ينقلنا إلى مشكلة المجتمع / السياق لكتابة امرأة اليوم. تظهر لنا الدراسات الاجتماعية أن اختراق المرأة لمجالات الكتابة والدراسة والفكر مازال الاستثناء الذى لايلغى حقيقة قهر المرأة وقمعها، تهميشها وإنكار دورها العام بدرجات مختلفة حسب البيئة والوطن. فمسؤال شرط إمكان كتابة المرأة مايزال مطروحا. أن الكتابة مثل البحث العلمى والفكر النقدى، تسعى إلى الحرية ومساحة من الفراغ، تحتاج إلى القراءة والمعرفة، تعيش

بالتواجد مع الناس وتصاغ بفضل إمكانية العزلة أى حجرة لذاتها: Aroom) for your own عبارة "قرجينا وولف" فهل يتيح المجتمع العربى للمرأة (أو للرجل) هذه الشروط؟

تظهر الإحصائيات الخاصة بالتعليم أنه في ظل الامية المنتشرة (بعد مائة وعشرين سنة من إنشاء أول مدرسة للبنات في مصر) هناك تراجع ملحوظ في تعليم البنات، وخاصة في المناطق الفقيرة للريف والحضر. ثم أن التعليم لم يعد وسيلة للإرتقاء الاجتماعى، الذى يزداد ارتباطه الآن بمستوى الفراء للأسرة. وفي ظل تدهور التعليم، لا تمثل المدرسة أو الجامعة حافزا للإبداع أو حتى لتكوين المهارات الأساسية فى القراءة والكتابة والحساب (١).

كما أن خطاب القراءة المقصرة في المدارس مثل الكتابة الصحفية الدارجة يستمران في تكريس القيم التقليدية للمرأة.

نقرأ مثلا في مجلة "الهلال" (مارس ١٩٩٥)، رغم التكريم الذى يأتى على لسان الكاتب في حديثه عن المجلات النسائية، تقييما غريبا لظاهرة الإختفاء



السريع للمجلات الجادة للمرأة ، بينما تستمر في الوجود المجلات الخاصة بالمرأة وبالطهي:
 «بينما بقيت كل مجلات الأزياء والأطعمة، وفتيات الغلاف، وهذا يؤكد المقولة التي سبق ذكرها ، ان المرأة - أغلب النساء - لا تميل أن تتعامل مع العقل والفكر وأن طبيعتها تتناسب في المقام الأول مع انوثتها، وما خلقت عليه، ولعل تعثر أو اختفاء الإصدارات ويقاء أخرى دليل على ما نسوقه»

ويضيف كاتب المقال مشكورا:

«رغم أن هذا ضد ما نؤمن به من أهمية تحرير المرأة عقليا من كل منابع التخلف، ليس أبداً على مستوى ما ترتديه من ملابس، أو ما تطارده من موضوعات، ولكن بما يناسب أن تتحول إلى الأفضل من خلال تغيير ما بانفس المجتمع التي تعيش فيه» (٢)

ومن حقنا أن نتساءل كيف يتم هذا التحول في سياق ما زال يردد تلك المقولات عن «طبيعة» المرأة دون أي تحليل لتشجيع الدول والشركات والمصالح

الرأسمالية لمجالات الموضة والطبىخ التى تكرس القيم العقلية للمرأة وثبقها فى مستوى المستهلك الأساسى للنظام الرأسمالى.

وإذا انتقلنا إلى ثائير الإعلام المرقى فنجد نفس المراعاة لقيم تخلف المرأة. وبصفة خاصة اظهرت دراسة جيدة للإعلان التلفزيونى ألفت فى ندوة نظمها "مركز البحوث العربية". حول "التبعية الثقافية"، أن الإعلانات فى العقود الأخيرة تتوجه إلى المرأة وإلى الطفل كمتلقين أساسيين للمجتمع الاستهلاكي، فى سياق مجموعة من القيم المتخلفة التى يبتها يومياً الجهاز التلفزيونى عبر مسلسلاته الدارجة ومنوعاته واحاديثه وقلة البرامج التى تحاور عقولنا.

بالإضافة إلى الردة التى تعيب مجتمعنا وتظهر المرأة كاهم ضحايا، ردة فى الخطاب العام والأقوال التى نسبعها. فى كل تفاصيل حياتنا الأسرية والمهنية وحتى الثقافية. أقوال تدور حول التفرقة بين القبطى والمسلم، الكبير والصغير، الغنى والفقير، المرأة والرجل. ردة تشهد تراجع آمال صنع حياة زوجية على أسس المساواة والاحترام المتبادل، وتراجع فى ظلها

سمة الاختيار فتحكم اختيار الزوج أو الزوجة اعتبارات مادية، بينما اختصار اللزواج من المستحيلات. ويختنق اختيار العمل فى سياق البطالة المتزايدة كما تنحصر قيمة العمل كوسيلة إبداع وتحرر، نتيجة لانخفاض الأجور بالمقارنة مع غلاء المعيشة، وفى إطار صعوبة المواصلات وغياب الخدمات الأساسية فى الحضارة والمساعدة المنزلية تجد المرأة تتراجع عن الرغبة فى العمل خارج المنزل.

ألا يسىء هذا السياق للطريق الصاعد للمرأة القصاصة؟
ألا تقع فى خطر إعادة إنتاج التنمية النخبوية للمرأة المثقفة كما بدأت مع الرواد الأوائل: رفاعة الطهطاوى، على مبارك وحتى قاسم أمين وهدى شعراوى؟

أما مثل الرائدات التى ازدهر فى ظل النضال الوطنى للأربعينيات مثل لطيفة الزيات ونبوية اهلان، والآن من مؤسسات لجنة الدفاع عن الثقافة قيمة ورمزاً فى أوساط الشبابات الفنانات

والمثريات. ولكن فى ظل القمع الذى يواجهه حتى اليوم (وترمز إليه ما حدث للشابيتين نواره ووردة)، إلا نعيش مرة أخرى هدر الإمكانية التى ظهرت مع كل لحظة من لحظات الوعي الوطنى: بعد احتلال مصر ثم ثورة ١٩١٩ ثم ثورة الأربعينيات.

وفى غياب المشروع المشترك للنهضة. والتقدم إلا تهدد الكاتبة بالوقوع فى الحلقة النارجسية للاكتفاء بذاتها، ما تكتبه وتشره، ما يقال عنها وما يترجم لها؟ أن تكتفى بالاحتفال الذى يجرى لكتابة المرأة والكلام عن الأدب النسائى؟ إن أكبر الكتاب والكاتبات هم الذين وعوا الشرط التاريخى الذى يعيشون فيه، الذين اجادوا الصور بين كتابتهم وأزمة زمنهم.

هوامش:

- ١- انظر: نادر فرجاني، التنمية البشرية فى مصر، المستقبل العربى، القاهرة ١٩٩٤.
- ٢- محمود قاسم «كتابات المستضعفات فى خطر»، الهلال، مارس ١٩٩٥، ص ١٠٧.

الكتاب في اللغة العربية



المستشرق الفرنسي أوليفيه كاريه:

القراءة الثورية للقراءة ضرورة حضارية

سوار

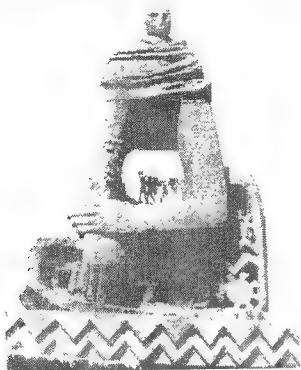
محمد حنين

تري ماذا يقول عن
الإسلام والمسلمين؟

■ كاريه " كمهتم بالفكر
الإسلامي وكل التيارات
الممثلة له .. كيف يرى
المفكرين الإسلاميين في
مصر وأين يخدم قضايا
الإسلام من وجهة نظرك؟

أنا معجب أشد الإعجاب
بكتابات المفكر الإسلامي
محمد سعيد العشماوي
وأتابع ما ينشره دائماً
وخاصة كتابه "الإسلام
السياسي" الذي طرح فيه
عدداً من الإشكاليات
الإسلامية الجديرة - حقاً -
بالنظر والمناقشة في
مجمعها دعوة صريحة
لتجديد الفكر الديني وبعثه
نحو مسارات وانطلاقات
اعتقد أن الواقع الإسلامي
في أمس الحاجة إليها من
أجل نهضة إسلامية.

حول الاستلهام الجديد لمعاني القرآن
والقراءة المتميزة لقضاياها وأطروحاته من
أجل إعادة تشكيل الواقع المتردى الذي
يمثله المأزق الحضاري للأمة الإسلامية
يدور هذا الحوار مع واحد من ألمع
المفكرين الفرنسيين الذين أسهموا بشكل
مباشر وفعال في دراسة الكثير من
القضايا الإسلامية المؤرقة بأبعادها
المختلفة . إنه أوليفيه كاريه أستاذ العلوم
السياسية بمركز البحوث الفرنسي
والمختص في دراسات العالم العربي
والشرق الأوسط والأيدولوجية
الإسلامية.



مما زلنا محطما وإناح بذلك
فرصة نادرة لمن يريدون بين
الإسلام والعنف والتخلف
والقهر السياسي، وانظر
أيضا لتسرى مع الأسف
الشديد الحركات الإسلامية
الأصولية بفراغها الروحي
تضرب الإسلام في مقتل
حين تعتمد بشكل مطلق
على مفهوم قديم للجهاد
وتفرض على نفسها عزلة
زمانية ومكانية تجعله
نشازا تاريخيا لا علاقة له
بالحياة ماضيها وحاضرها
ومستقبلها، ذلك إذا تأملنا
الخريطة اليوم سياسيا
 واجتماعيا واقتصاديا
 وثقافيا.

يقال إن المسلمين الآن

الإسلامي من تناقضات
صارخة تماثلها تناقضات
وسلبيات في العالم
الأوروبي كيف ترى
أوروبا هذا العالم؟؟

■ لا شك أن صورة
المسلمين في الغرب الآن هي
أبعد ما تكون عن حقيقة
وروح الإسلام نفسه.... إنهم
يقدمون صورة باهتة
ممسوخة فترت علاقتها
بالإسلام حتى بات كل منهم
في واد، كما أن الظروف قد
ساعدت خصوم الإسلام في
كثير من الأحيان حيث تبدو
حركة الأحداث مؤيدة تماما
لتلك الدعاوى، وانظر إلى
العالم الإسلامي الذي بات

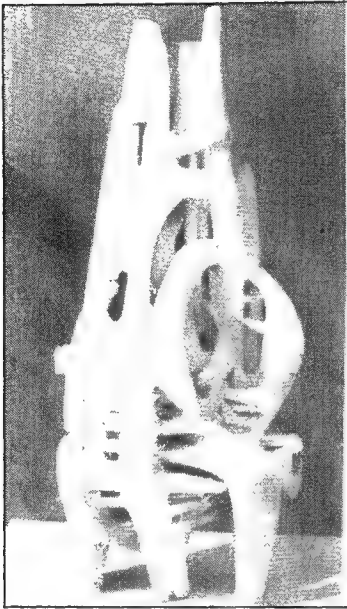
وإن كنت اعتقد أنه لا
يحظى بينكم بحسن التقدير
الكافي له هو أو من في
مستواه. لكن السؤال هو:
لماذا لا تستوعب مساحتكم
أمثال هذه الطاقات المبدعة
صاحبة العطاء؟

ما هي المشكلة المحورية
والجديرة بالطرح على
الساحة الإسلامية في
هذه اللحظة من وجهة
نظرك؟

■ إزاء التغيرات الجبارة
والملاحقة التي يشهدها
العالم المعاصر (اعتقد أن
مسألة تغيير واتساقها مع
الأحوال الاقتصادية
والاجتماعية الحديثة أمر
هام للغاية ينبغي أن يخطط
ويوجه من جانب الصفوة
المتتميزة في العالم الإسلامي
، وأنا أذكر أن أوائل
المسلمين قالوا إن الفقيه
الحق هو الذي يطابق بين
الواقع والواجب ، بالتالي
لا بد من طرح حلول إسلامية
تتلاءم مع الواقع المعاصر
لتؤكد جدتها وثوابها بل
وتكفيها مع كم التغيرات
الهائلة والواردة في كل
دقيقة من قرننا العشرين.

نشاز تاريخي

في ظل ما يسود العالم



يعيشون في مأزق
حضاري كبير جعلهم
خارج التاريخ، ما رأيك؟؟

■ نعم هم خارج التاريخ
وسيفلون كذلك ما لم
يعيدوا ترتيب طرق المعادلة
التي تصلح لهذا العصر
اقصد معادلة الحق والقوة
والعلم والخرافة، الحقيقة
والوهم، والحسوار
والغوغائية والبحث والعبث
، والاستدلال والفوضى ،
والحرية والتبعية ،
والتكنولوجيا والبداية.

وكل هذا ليس بالشئ
الذي يصعب تحقيقه لأن
القرآن جاء بدين الفطرة في
كل شيء ولم يترك وسيلة
إلى إنعاش العقل إلا وندرج
بها وسخط على ما سواها ،
وبمعنى آخر عليهم بالقراءة
الثورية للقرآن ، تلك القراءة
المتعمقة في التدبير
والاستلهام والتصحيح
 وإعادة تشكيل المفاهيم ..
نعم إنهم في حاجة إلى
قراءة خاصة للقرآن وهي ما
اسميه قراءة ثورية تصلح
ما أقصدوه بأيديهم!!

مرجعيات منحرفة

ما هي ملاحظاتك
الدقيقة على التيار
الإسلامي في مصر؟

الإدراك الجزئي لبعض
أزمات المجتمع وليس كلها.
ومن هنا فهي تفتقد بحق
وصدق إلى رؤية تخدم
التوجهات التي ينبغي أن
يسعى إليها ، بل إنها تسيير
في طريق هو عكس ما
أرادت لنفسها وأفكارها ..

■ بصفة عامة إن
المضمون الأيديولوجي
والثقافي للتيار الإسلامي
في مصر بل في العالم
العربي بأسره لا يعبر
تعبيراً جيداً عن احتياجات
السياق المجتمعي
والحياتي، كما أن مصداقية
هذا التيار محصورة في

كيف ؟؟ لا أدري!

أقول إن الحركات الإسلامية المتطرفة الآن تريد العودة إلى عبادات ومرجعيات منحرفة تماماً عن الدين الإسلامي ومع الأسف هناك بعض المثقفين يعتبرون أن الأخومينية هي نوع من الفكر التحرري وذلك مأساة كبرى.

هل تعتبر يروز هذه التيارات أو الحركات الإسلامية مؤشر نهضة أم رمز تخلف؟

■ إنني اعتبرها مؤشر تخلف وعامل نهضة في ذات الوقت . وهذا الظهور للحركات الإسلامية قد يكون عاملاً إيجابياً إذا كان هذا الأمر يصب في الحداثة والعصرية وهو ما يتوافق مع الروح الإسلامية ، وهذا يمثل في رأيي إيجابية مطلقة . لكن يمكن أيضاً أن يكون مؤشر عودة إلي الوراء إذا كانوا يريدون العودة الحرفية للإسلام ، التي لا تتوافق مع عنصر الزمن .. من هنا فانا اعتقد أن مثل هذه التيارات المتطرفة الحالية ليست إلا مرحلة لا تعبر بالضرورة عن السياق العام.

ما رأيك في كتاب "الإسلام السياسي"

لفرانسوا بورجا؟

■ اعتقد أن بورجا قد درس الجماعات الإسلامية والتيارات المتطرفة في مصر بشكل جيد ومتجاوز لكل الذين تناولوا هذا الموضوع ، لكن الفكرة الرئيسية لكتابته كانت قائمة على أساس أن الحداثة في العالم الإسلامي لا بد أن تكون حداثة إسلامية والتطور لا بد أن يكون متوافقاً مع الثقافة الشعبية وأنا اتفق معه في كل هذا لكن التطرف ليس ضرورة.

كيف تفسر هذا الظلم العالمي الواقع على مسلمي البوسنة والهرسك؟

■ اعتقد أنه ليس هناك بين يسوي بين الظلم والاستكانة للظلم ، فمن ترك نفسه يظلم كمن ظلم غيره على حد سواء.

وهناك آية تصف المؤمنين تقول "والذين إذا أصابهم البغي هم ينتصرون وجزاء سيئة سيئة مثلها".

ذهب الإسلام إلى عدم قبول الاعتذار بالضعف وأوجب على أهله أن يكونوا أقوياء في مجتمعهم وبث فيهم روح البطولة والخلق العالي. وهذا أغرب ما يروي عن دين في العالم ، والمتأمل

في هذا الدين يلمس كيف أن المبادئ الأولية فيه جعلت من المسلمين المتقدمين وحدة واحدة مندمجة لم تتجه إلى غاية إلا بلغتها ولم تهدف إلى غرض إلا أصابته.

يتردد الآن في الكثير من الأوساط ضرورة نشوء جبهة إسلامية مضادة للتبعية والصهيونية والفساد.. ما رأيك؟

نعم ، يجب أن تكون هناك جبهة تشكّلها الدول الإسلامية، ويكون التعاون الاقتصادي هو محورها ، ذلك حتي تتحرر الدول الإسلامية الفقيرة جداً وتكون أقل تبعية. وأنا اعتقد بصديق وجدوى هذا الدور الذي يتحمل بالعلاقات بين الحضارات والثقافات .

إذا كانت البيانات الثلاث: الإسلام والمسيحية واليهودية ، تمثل في العمق النفسي منها المجموعة الحضارية فإن هناك مستقبلاً للتعاون بين دول حوض البحر المتوسط (أوروبا وتركيا والشرق الأوسط) وحتى إيران وكل منطقة الخليج ، كما اعتقد أن هناك وضعية ناضجة وإمكانية سلم حقيقي بين إسرائيل والدول العربية.

الحيوان الصغير

ظما على ظما على ظما

مختارات من شعر :

إبراهيم ناجي

(١٨٩٩-١٩٥٣)

مناجاة ناجي

من من جبيلي (والأجيال التي قبلي والتي بعدي) لم يهتز قلبه
ويضطرب وجدانه كلما سمع "الست تشدو"
ياحبيبي كل شيء بقضاء
مأبئيتنا خلقنا نغساء
ربما تجمعنا أقدارنا
ذات يوم بعدما عن اللقاء *

هذا هو إبراهيم ناجي (١٨٩٩ - ١٩٥٣) صاحب دواوين : ليالي
القاهرة ، وراء الغمام ، الطائر الجريح ، في معبد الليل.
ناجي ، ثالث ثلاثة (مع علي محمود طه وأحمد زكي أبو شادي) كان
الناس يقصدونهم حينما يقولون : المدرسة الرومانسية .
هذه المدرسة الرومانسية التي أفعمت المناخ المصري ، في الثلاثينات
والأربعينات ، بعير جديد خالف المناخ التقليدي الذي كان قد رسخه
الكبراء : البارودي وشوقي وحافظ وعزير أباطة .
هؤلاء الرومانسيون النبلاء الذين جسدوا بالشعر مادعا إليه العقائد
والمأزني وعبد الرحمن شكري (أصحاب الديوان) بالتنظير .
في القلب من هؤلاء الرومانسيين النبلاء كان ناجي ، وفي القلب منا
كان .

ناجي الذي خاوره أحمد عبد المعطي حجازي في قصيدته الكبيرة *
العام السادس عشر : معيدا الي الروح أجواء :
" يا فؤادي رحم الله الهوي
كان صرعا من خيال فهوي *
وهو نفسه ، ناجي ، الذي كنا نردد كلماته كلما ضاع حب في الصبا
وكلما هجرتنا المعشوقات :

" قدر أراد شقاعنا

لأنت شئت ولأنا

عن التلاقي والحفظ

السود حالت بيننا

قد كنت اكفر باللهوي

لو لم أكن بك مؤمنا * .

هذه مختارات من ناجي المغرم :

لنا ، وللأجيال الجديدة التي أعطى البعض مظاهره الست وناجي .
ناجي ، لنا ، للحب ، للجمال .

العودة

(عاد الشاعر إلى دار أحباب له فوجدها قد تغيرت حالها)

هذه الكعبة كنا طائف فيها
والمصلين صباحاً ومساءً
كم سجدنا وعبدنا الحسن فيها
كيف بالله رجعنا غرباء

دار أحلامنا لقيتنا
في جموع مظلمة تلقى الجديد
أنكرتنا وهي كانت إن رأتنا
يضحك النور إلينا من بعيد
رفرف القلب بجنبى كالذبيح
وأنا أمتف يا قلب أثبت
فيجيب الدمع والماضى الجريح
لم عدنا ؟ ليت أنا لم نعدنا

لم عدنا ؟ أولم نطو الغرام
وفسرغنا من حنين والم
ورضينا بسكون وسلام
وانتهينا لفراغ كالعدم ؟

أيها الوكر إذا طار الأليف
لا يرى الآخر معنى للسماء
ويرى الأيام صفراً كالخريف
نائحات كرياح الصحراء

أه مـ صـ نـ عـ الدهر بنا

أو هذا الطلل العباس أنت
والخيال المطرق الرأس أنا
شد ما بتنا على الضنك وبنت

أين نأديك وأين السمر
أين أهلك بسياطاً وندامى
كلما أرسلت عيني تنظر
وثب الدمع إلى عيني وغامما

موطن الحسن ثوي فيه السأم
وسرت أنفاسه فى جـوه
واناخ الليل فيه وجثم
وجرت أشباحه فى بهوه

والبلى أبصرته رأى العيان
ويداه تنسجان العنكبوت
صحت يا ويحك تبدو فى مكان
كل شئ فـيـه حى لا يموت

كل شئ من سرور وحزن
والليالى من بهيج وشجى
وأنا أسمع أقدم الزمن
وخطى الوحيدة فوق الدرج

ركنى الحاني ومفتأى الشفيق

وأنا إلفك في ظل الصَّبَا
والشباب الغضّ والعمر القشيب
أنزل الربوة ضيفاً عابراً
ثم أمضى عنك كالطير الغريب

لِمَ يا هاجر أصبحت رحيمًا
والحنان الجَم والرقّة فيمّا؟
لِمَ تسقينني من شهد الرضا
وتلاقينني عطوفاً وكريماً
كلّ شيء صار مراً في فمي
بعدما أصبحت بالدنيا عليمًا
أه من يأخذُ عمري كلّهُ
ويعيذُ الطفلَ والجهل القديمًا
هل رأى الحبُّ سكارى مثلنا؟
كم بنينا من خيالٍ حولنا
ومشينا في طريق مقمر
تشبُّ الفرحة فيه قبلنا
وتطلعنا إلى أنجمه
فتهاوين وأصبحنا لنا
وضحكنا ضحك طفلين معاً
وعدونا فسببقنا ظناً

وانتبهنا بعد ما زال الرقيق
وأفبقنا. ليت أنا لا نفيق
يقظهُ طاحت بأحلام الكرى
وتولّى الليل، والليل صديق
وإذا السُّور نذير طالع
وإذا الفجر مَطَرٌ كالحرّيق
وإذا الدنيا كما نعرفها
وإذا الأخشابُ كلّ في طريق

وظلال الخلد للعاني الطليح
علم الله لقد طال الطريق
وأنا جيئتُك كيما أستريح
وعلى بابك ألقى جمعتي
كغريب أب من وادي الحنّ
ففيك كف الله عني غربتني
ورسنا رجلي على أرض الوطن

وطنني أنت ولكنني طريد
أبدئُ النفي في عالم يؤسى
فإذا عدت فللنجوى أعوذ
ثم أمضى بعدما أفرغ كاسي

الوداع

حان حرماني وناداني النذير
ما الذي أعددتُ لي قبل المسير
زاد الأول كالزاد الأخير
رئ عمري من أكاذيب المنى
وطعامي من عفافٍ وضميم
وعلى كسيفك قلبٌ ودم
وعلى بابك قيدٌ وأسير

حان حرماني فدعني يا حبيبى
هذه الجنة ليست من نصيبى
أه من دار نعيم كَلِمَا
جثتها أجتاز جسراً من لهيب

هات أسعدنى ودعنى أسعدك
قد دنا بعد الثنائى مورداك
فأدقني به فإنى ذاهب
لا غدى يرجى ولا يرجى غداك
وابلائى من لىالى التى
قربت حينى وراحت تبعداك
لا تدعنى لىالى فغدا
تجرح الفرقة ما تأسويدنا
أزف البين وقد حان الذهاب
هذه اللحظة فدت من عذاب
أزف البين وهل كان النوى
يا حبيبى غير أن أغلق باب
مدت الشمس فأمسيت وقد
أغلقت دونى أبواب السحاب
وتلفت على آثارها
أسأل الليل ومن لى بالجواب
هبة السماء
(ألقيت فى حفلة تأبين المرحوم أحمد
شوقى بك بمسرح حديقة الأزكية)
راحوا بأرواح ظمأ
يتهاافتون على الفناء
جفت حلقى بعدهم
لم تلق دونهم مورا
واها لكأس كسا الخلود
ومنهل فيه الشفاء
كنا إذا ضج الفؤاد
وضيق بالدنيا ونا
نمشى إليه فنسقى
ونعب منه كما نشاء

فإلى يوم إذ شط الزار
بكم وقد عز اللقاء
ويخلتم بخل الضنين
فحسبنا قطرات ماء

أين الأمين على الإمارة
والحريص على اللواء
قبس أضواء العالمين
كما تضى لهم نكأ
ثم اختفى خلف الغيوب
مخلفاً ظلم المساء
فكانما هبة السماء
قد استردتها السماء

جزع الرياض لطائر
غنى فابدع فى الغناء
حتى إذا خلب العقول
وقيل: سحر لا مرأا
ولى عن الأيك الفخور
به إلى عرض الفضا
فكأنه والسحاب تطويه
فيهمعن فى الخفاء
دنيا من الأمل الجميل
قد استبد بها العفاء
وراءها شفق من الذكرى
كجرح ندى دماء
وتسائل الدنيا التى
ناطت به كل الرجاء
قم يا فقيد الشعر وانظر
أى حافل للرشاء

(شوقي) على رغم التفرد
والتفسيق والعسلاء
ذاك الوقاد بسماحية
كل الرجال بها سواء
ويرغم ذهن كالفراشة
حول مصباح أضواء
مثنواك لا تشكو السكون
ولا تقل من الثواء

الأطلال

«هذه قصة حب عاثر: التقيا وتحابا ثم انتهت
القصة بأنها صارت أطلال جسد، وصار هو
أطلال روح، وهذه الملحمة تسجل وقائعها كما
حدثت»

يا قسّادى رحم الله الهوى
كان صرحاً من خيال فهوى
اسقنى واشرب على أطلاليه
وارو عنى طالبا الدمع روى
كيف ذاك الحب أمسى خبراً
وحديثاً من أحاديث الجوى
ويسساطا من ندامى حلم
هم تواروا أبداً وهو انطوى.

يا رياحا ليس يهدأ عصفها
نضب الزيت ومصباحى انطفأ
وأنا أقتات من وهم عفا
وأفى العمر لناس ما وفى

أَمْ يَصْبِرُ بَعْضُهَا
بَعْضاً وَهِيَهَاتِ الْعِزَاءُ
هَذِي الْجُمُوعُ الْبَاكِيَاتُ
السَّاخَطَاتُ عَلَى الْقَضَاءِ
قَاسَمَتَهَا أَشْجَانَهَا
وَوَفِيَّتْ مَا شَاءَ الْوَفَاءُ
أَو لَمْ تَجِدْكَ لِسَانَهَا الشَّاكِي
إِذَا احْتَدَمَ الْبِلَادُ
أَو لَمْ تَكُنْ غِيَرَتِهَا
وَنَدِيمَهَا عِنْدَ الصَّفَاءِ
لَمْ لَا تَوَقِّيكِ الْجَمِيلِ
وَتَسْتَقِيلُ لَكَ الْفِدَاءُ؟

وَمُنْعَمَ بَيْنَ الْقِيَامِ
قَدْ اسْتَيْتَمَ لَهُ الشَّرَاءُ
مَا بِالْأَلَمِ حِمْلُ الْهَمِّ
وَجَسَمُ الْقَلْبِ الْعَنَاءُ
وَيَنْوُءُ بِالْعَبِّ الَّذِي
هُوَ عَنِ أَذَاهُ فَيُغْنِي
وَيَحِ الذِّكْرَاءُ وَمَا يَكْفِيهِ
مِنَ الثَّمَنِ الذِّكْرَاءُ
أَضْنَى قِيَامَهُ وَلَمْ يَدْعُ
مِنْ جَسَمِهِ إِلَّا لَمَاءُ
وَالْجَسَدِ يُوغِلُ فِي حَنَائِيَا
رُوحِهِ وَالْجَسَدُ دَاءُ

صَرَخَ مِنَ الْأَدَبِ الصَّمِيمِ
لَهُ عَلَى الدُّنْيَا الْبَقَاءُ
الدَّهْرُ يَحْمِلُ رُكْنَهُ
وَالْفَنُّ فِي رُوحِ الْبِنَاءِ

وأنا عندى أحزان الطَّـقْل
وبقايـا الظل من ركب رحل
وخـيـوطُ النور من نجم أفلُ
ألح الدنيا بعينى سبـم
وأرى حـولـى أشـبـاح الملـل
راقصات فوق أشلاء الهوى
معـولات فوق أجداثِ الأمل
ذهب العـمرُ هبـاءً فاذهبى
لم يكن وعدك إلا شـبـحـا
صفحة قد ذهب الدهر بها
أثبت الحب عليها ومحا
انظري ضحكى واقضى فرحا
وأنا أحـمـل قلباً ذبـحـا
يرانى الناس روحاً طائراً
والجوى يطحننى طحن الرحى؟

كنت تمثال خيالى فهوى
المقـادير أرادت لا يـدبـى
ويحـها لم تدر ما إذا حطمت
حطمت تاجى وهـت معبـدى
يا حـيـاة اليـاس المنفرد
يا يـابـاً ما به من أحـد
يا قفـاراً لافحات ما بها
من نجى..... يا سكون الأبد.....

أين من عيني حبيباً ساحر
فيه نبلٌ وجلالٌ وحياة
واثق الخطوة يمشى ملكاً
ظالم الحسن شهى الكبرياء
عبق السحر كإنفاس الربى

كم تقلبت على خنجره
لا الهوى مال ولا الجفن غفا
وإذا القلب على غفـرانه
كلما غاربه النـصـل عفا
يا غراماً كان منى فى دمي
قدراً كالموت أو فى طعمه
ما قضينا ساعة فى عرسه
وقضينا العمر فى مآتمه
ما انتزاعى دمعاً من عينه
واغتصابى بسمة من فمه
ليت شعرى أين منه مهرى
أين يمضى هارباً من يـمـه
لست أنساك وقد اغريتنى
بفـم عـذب المـناداة رقيق
وبـد تمـتـد نـحـوى كـيـد
من خـلال المـوج مـدّت لـغـريق
أه يا قـبـلة أقـدامى إذا
شكت الأقدام أشواك الطريق
وبريقاً يظمأ السارى له
أين فى عينيك ذىك البسريق
لست أنساك وقد اغريتنى
بالذى الشم فأدمنت الطمـوح
أنت روح فى سـمـمـائى وأنا
لك أعلو فكأننى مبـحـض روح
يالها من قـمـم كـنا بها
نتـلاقى ويسـرّينا نـبـوح
نستشف الغيب من أبراجها
ونرى الناس ظلالاً فى السـفـوح

أنتِ حسن فى ضحاه لم يزل

أنت قد صيرت أُمري عَجَباً
كثُرْتُ حَوْلِي أَطْيَارُ الرِّيِّ
فإذا قلت لقلبي سَاعَةً
قم نغردْ لَسَوَى ليلي أُمِّي
حجبت تَأبَى لِعَيْنِي مَأرباً
غَيَّرَ عَيْنِيكَ وَلَا مَطْلِباً
أنتِ من أَسَدَلَهَا لَا تَدْعِي
أَنِّي أَسَدَلْتُ هَذِي الْخُجْبَةَ
ولكم صَاحِبُ الْيَاسِ انْتَزَعَهَا
فَيَرِدُ الْقَدْرُ السَّاخِرُ: دَعَهَا
يَالَهَا مِنْ خُطَةِ عَمِييَاءَ لَوْ
أَنِّي أَبْصُرُ شَيْئاً لَمْ أَطْعَمَهَا
وَلِيَ الْوَيْلُ إِذَا لَبِيتُهَا
وَلِيَ الْوَيْلُ إِذَا لَمْ أَتَبِعْهَا
قَدْ حَنَّتْ رَأْسِي وَلَوْ كَلَّ الْقَوَى
تَشْتَرِي عِزَّةَ نَفْسِي لَمْ أَبْعَهَا

يَا حَبِيباً زَرْتُ يَوْمَ أَيْكَةٍ
طَائِرُ الشَّوْقِ أَغْنَى أُمِّي
لَكَ إِبْطَاءُ الدَّلَالِ الْمُنْعَمِ
وَتَجَنَّى الْقَبَادِرَ الْمُحْتَكَمِ
وَحَنِينِي لَكَ يَكُونُ أَعْظَمِي
وَالثَّوَانِي جَمْرَاتِ فِي دَمِي
وَأَنَا مَرْتَقِبٌ فِي مَوْضِعِي
مَرَهْفٌ السَّمْعِ لَوَقْعِ الْقَدَمِ

قَدِمَ تَخْطُو وَقَلْبِي مَشْبَه
مَوْجَةٍ تَخْطُو إِلَى شَاطِئِهَا
أَيُّهَا الظَّالِمُ بِاللَّهِ إِلَى كَمِ
أَسْفَحَ الدَّمْعَ عَلَى مَوْطِئِهَا

سَاهَمُ الطَّرْفِ كَأَحْلَامِ الْمَسَاءِ
مَشْرِقُ الطَّلَعَةِ فِي مَنْطِقِهِ
لُغَةُ النُّورِ وَتَعْبِيرُ السَّمَاءِ

أَيْنَ مِنِّي مَجْلِسٌ أَنْتَ بِهِ
فَسِتْنَةٌ تَمُتُ سَنَاءً وَسَنِي
وَأَنَا حَبٌّ وَقَلْبٌ وَدَمٌ
وَفِرَاشٌ حَاشَتْ مِنْكَ دَنَا
وَمِنَ الشَّوْقِ رَسَولٌ بَيْنَنَا
وَنَدِيمٌ قَدِمَ الْكَأْسَ لَنَا.....
وَسَقَانَا. فَأَنْتِ قَرْضُنَا لِحَظَةٍ
لِغَيْبِ بَارِ أَدَمِي مَسْتَنَا
قَدْ عَرَفْنَا صَوْلَةَ الْجِسْمِ الَّتِي
تَحْكُمُ الْحَيَّ وَتَطْفِي فِي دَمَاهِ
وَسَمِعْنَا صَرْخَةً فِي رَعْدِهَا
سَوَّطَ جِلَالِهِ وَتَعَذِّبُ إِلَهَ
أَمْرُنَا فَمَعْصِينَا أَمْرَهَا
وَأَبِينَا الذَّلَّ أَنْ يَغْشَى الْجَبَاهِ
حُكْمُ الطَّاعِي فَكُنَا فِي الْعَصَاهِ
وَطَرَدْنَا خَلْفَ أَسْوَارِ الْحَيَاهِ

يَا لِنَفْسَيْنِ ضَلَّاهُ فِي الْوَعُورِ
دَمِيَا بِالشَّوْكِ فِيهَا وَالصَّخُورِ
كَلِمَا تَقَسَّسُو الْيَلِيَّالِي عَرَفَا
رُوعَةَ الْأَلَامِ فِي الْمَنَفَى الطَّهُورِ
طَرَدَا مِنْ ذَلِكَ الْجِلْمِ الْكَبِيرِ
لِلْحُظُوفِ السَّوْدِ وَاللَّيْلِ الضَّرِيرِ
يَقْبَسَانِ النُّورَ مِنْ رُوحِيهِمَا
كَلِمَا قَدْ ضَنَّتِ الدُّنْيَا بَنُورِ

قد رأيت الكونَ قبراً ضيقاً
خيم اليأس عليه والسكوتُ
ورأت عيني أكاذيب الهوى
واهيات كخيوط العنكبوت
كنت ترثى لى وتدرى لى
لو رثى للدمع تمثال صموت
عند أقدامك دنيا تنتهى
وعلى بابك أمـال تموت

كنت تدعوني طفلاً كلما
ثار حبي وتندت مقل
ولك الحق لقد عاش الهوى
فى طفلاً ونما لم يوقل
ورأى الطعنة إذ صوبتها
فمشت مجنونة للمقتل
رمت الطفل فأدمت قلبه
وأصابت كبرياء الرجل
قلت للنفس وقد جزنا الوصيداً
عجلى لا ينفع الحزم وثيدا
ودعى الهيكىكل شبت ناره
تأكل الرجح فيه والسجودا
يتمنى لى وفائى عبودة
والهوى المجروح يابى أن يعودا
لى نحبو اللهب الذاكى به
لفتة العود إذا صار وقودا

لست أنسى أبداً
ساعة فى العممر
تحت ريح صيف

رحمة أنت فسهل من رحمة
لغريب الروح أو ظامئها
يا شفاء الروح روحى تشكى
ظلم أسيتها إلى بارئها....
أعطني حـريتى أطلق يدي
إننى أعطيت ما استبقيت شئ
أه من قيدك أدمى معصمى
لم أبقيته وما أبقي على
ما احتفاظى بعهود لم تصنها
ولام الأسر والدينيا لى
ها أنا جفت دموى فاعف عنها
إنها قبلك لم تبذل لى

وهب الطائر عن عشك طارا
جفت الغدران والثلج أغارا
هذه الدينيا قلوب جمدت
خبت الشعلة والجمر توارى
إذا ما قبس القلب غدا
من رماد لا تسله كيف صارا
لا تسئل وانكر عذاب المصطفى
وهو يذكىه فلا يقبس نارا

لا رعى الله مساء قاسيا
قد أرانى كل أحلامى سدى
وأرانى قلب من أعبيدة
ساخراً من مدمعى سخر العدا
ليت شعرى أى أحداث جرت
أنزلت روحك سجنأ موصدا
صدت روحك فى غيبها
وكذا الأرواح يعلوها الصدا

أشرفت لى قبل أن تشرق شمسى
وعلى موعدها أطبقت عيني
وعلى تذكارها وسدت رأسى

جئت الريح ونادته
شيطان الظلام
أخيراً كيف يحلو لك
فى البدء الختام
يا جريحاً أسلم الجرح
حبيباً نكاه
هو لا يبكى إذا النعاس
بهذا نهى
أيها الجبار هل تصرع
من أجل امرأة....
يالها من صيحة ما بعث
عنده غيور أليم الذكر
أرقت فى جنبه فاستيقظت
كسقاء خنجر منكسر
لمع النهى وناداه له
فمضى منهدراً للنهر
ناضب الزاد وما من سفر
دون زلغ غير هذا السفر

يا حبيبى كل شئ بقضاء
ما بأيدينا خلقنا تعساء
ربما تجتمعنا أقدارنا
ذات يوم بعدما عز اللقاء
فإذا أنكر خل خلّه
وتلاقينا لقاء الغرباء
ومضى كل إلى غايته

لارتقى صا المطر
نوحى للذكر
وشكت للقمم
وإذا مطرت
عربدت فى الشجر
هاك ما قد صبت الريح
بأذن الشراع
وهى تغرى القلب أغراء
النصيح الفاجر
أيها الشاعبر تغففو
تذكر العهد وتصحو
وإذا ما التأم جرح
جد بالتذكى جرح
فلتعلم كيف تنسى
وتعلم كيف تحو
أو كل الحب فى رأيك
غفيران وصفح

هاك فأنظر عدد الرمل
قلوباً ونساء
فتخيز ما تشاء
ذهب العمى هباء
ضل فى الأرض الذى
ينشد أبناء السماء
أى روحانية تعصر
من طين ومساء...

أيها الريح أجل لكنما
هى حبيبى وتعلاتى ويأسى
هى فى الغيب لقلبي خلقت

لَا تَقُلْ شَيْئاً وَقُلْ لِي الْهَظْ شَاءَ

يَا مَغْنَى الْخَلْدِ ضَيِّعَتِ الْعُمُرُ
فِي أَنَا شَيْدِ تَغْنَى لِلْبَشَرِ
لَيْسَ فِي الْأَحْيَاءِ مَنْ يَسْمَعُنَا
مَالَنَا لَسْنَا نَغْنَى لِلْحَاجِرِ
لِلْجُمَارَاتِ الَّتِي لَيْسَتْ تَعَى
وَالرَّمِيمَاتِ الْبَوَالِي فِي الْحَفْرِ
غَنَاهَا سَوْفَ تَرَاهَا انْتَفَضَتْ
تَرْحَمُ الشَّهَادَى وَتَبْكِي لِلْوَتْرِ
يَا نَدَاءَ كَلِمَاتٍ أُرْسَلَتْ
رَدِّ مَقْهُوراً وَيَا لَحْظَ ارْتِطَمَ
وَهْتَافاً مِنْ أَغَارِيدِ الْمَنَى
عَمَادِ لِي وَهُوَ نَوَاحٍ وَنَدَمُ
رَبِّ تَمْثَالٍ جَمَالٍ وَسُنَا
لَا حَ لِي وَالْعَيْشِ شَجْوٍ وَظَلَمُ
ارْتَمَى اللَّحْنُ عَلَيْهِ جَائِثاً
لَيْسَ يَدْرِي أَنَّهُ حَسَنٌ أَصَمُ

هَذَا اللَّيْلُ وَلَا قَلْبَ لَهُ
أَيُّهَا السَّاهِرُ يَدْرِي حَيْرَتَكَ
أَيُّهَا الشَّاعِرُ خَذْ قِيَارَتَكَ
غَنِّ أَشْجَانَكَ وَاسْكُبْ دَمْعَتَكَ
رَبِّ لَحْنِ رَقَصِ النُّجُومِ لَهُ
وَغَزَا السَّحَابِ وَيَا لَنَجْمِ فَتَكَ
غَنِّهِ حَتَّى تَرَى سِتْرَ الدُّجَى
ظَلَعَ الْفَجْرِ عَلَيْهِ فَا نَهَتْكَ

وَلَاذَا مِمَّا زَهَرَاتِ ذَعَمَرَتْ
وَرَأَيْتِ الرَّعْبَ يَغْفِشِي قَلْبَهَا
فَتَرْفُقُ وَاتَّشَدُّ وَاعْزَفَ لَهَا
مِنْ رَقِيقِ اللَّحْنِ وَامْسَحْ رَعْبَهَا
رَبِّمَا نَامَتْ عَلَى مَهْدِ الْأَسَى
وَبَكَتْ مَسْتَصْرِخَاتٍ رِبَهَا
أَيُّهَا الشَّاعِرُ كَمْ مِنْ زَهْرَةٍ
عَوَّقَتْ لَمْ تَدْرِ يَوْمَ ذَنْبَهَا

كبرياء

نَدَاؤُكَ يَا فَرْوَادِ كَفَى نَدَاءَ
أَمَّا تَنْفَكَ تَسْقِيْنِي الشَّقَاءَ
أَنَا ظَمْآنٌ لَمْ يَلْمَعْ سَرَابٌ
عَلَى الصَّحَرَاءِ الْأَخْلَتْ مَاءَ
وَأَنْتَ فَرَّاشُ لَيْلِي كُلِّ نَوْرٍ
وَتَبَعْتَ كُلَّ بَرْقٍ قَدْ أَضَاءَ
فَرْوَادِي قُلْ لَهَا لِمَا افْتَرَقْنَا
عَلَى شَجْنٍ ، وَمَا نَرْجُو اللَّقَاءَ
حَبَبَتِكَ مَا شَدَوْتَ إِلَيْكَ شَعْرًا
وَلَكِنِّي اعْتَصَرْتُ لَكَ الدَّمَاءَ
إِذَا أَنَا فِي هَوَاكَ أَضْمَعْتُ رُوحِي
فَلَيْسَتْ أَضْمِيعُ فَيْكَ دَمِي هَبَاءَ
غَرَامُكَ كَمَا نَ مَحْرَابِ الْمُصَلَّى
كَأَنِّي قَدْ بَلَغْتَ بِكَ السَّمَاءَ
خَلَعْتَ الْأَدْمِيَّةَ فَيَّهِ عَنِي
وَلَكِنْ مِمَّا خَلَعْتَ بِهِ الْإِبَاءَ
فَلَمْ أَرْكَعْ بِسَاحَتِهِ رِيَاءَ

حين يغدو البعث نجوى من حبيب حين
يسستيقظ قلب من منام
والمنادى أنت والحب المجيب

ولا كالعبد ذلاً وانحناء
ولكنى حبيبك حباً حراً
يموت متى أراد وكيف شاء

المنصورة

ياى معجزة فى الحب نتفق
ياقلب لا يتلاقى الفجر والغسق
ياقلب إنا لقينا اليوم معجزة
تكاد فى ظلمات الليل تلتق
ظللت أسأل نفسى كيف تعشقها
بقية من بقايا العمر تحترق
وافيئتها وقلول النور دامية
تطفو وترسب أو تعلو فتعتلق
لم أدر حين تبدت لى إذا شففى
أبصرته أو على المنصورة الشفق
يا من منحت الأمانى البيض معذرة
إنى بهذى الأمانى البيض أختنق
أين الهدوء المرجى فى جوانبها
أنى رجعت وليلى كله أرق
أقبلت أنشد أماناً فى هواك بها
فلم أنل وتولى قلبى الفسرق
لا بالقلوب ولا بالأرواح يا أملى
إنما بشئ وراء الروح نعتنق

الحريف

ياحبيبى غيمة فى خاطرى
وجفونى وعلى الأفق سحابة

البعث

ياجمالا وجلالا يتدفق
رجع البلبل أم عباد الربيع
بهر النور عيونى فتدرفق
حين تدنو اننى لا أستطيع

أيها الورد الذى طاف بنا
أيها الطل الذى بلّ الظما
لا أراك الله حسالى وأنا
أطأ الشوك ويغزوني الغما

يا أمانى وحبيبى وخيالى
لا تضيع لحظة فالعمر ضاغ
لا أراك الله حالى والليالى
كاسفات ليس فيهن شعاع

قد بلوت الويل فيهما لا بلوتا
وأنا أبدأ يومى بالمساء
وعرفت الضيق ضيق القلب حتى
لم أجد فى الكون ثقباً من رجاء

لا وريى ليس فى الدنيا ختام

إن تكن بعث فلانى لن أبيعها

يا ندامى الحب سُمّار الهوى
سكبوا لى السهد فى ذاك الشراب
ارقونى أجرع السقم وبى
صفرة الكأس وأوهام الجباب
كلمما تقبل أيام المنى
تنجلى النعماء عن ذاك السراب
وترى أيامى الحىرى على
عرسها الضاحك أحزان الضباب

لم أقيدك بشئ فى الهوى
أنت من حبى ومن وجدى طليق
الهوى الخالص قيد وحده
رب حر وهو فى قيد وثيق
مزقت كفيك أشواك الهوى
وأنا ضقت بأحجار الطريق
كم ظمى بظمى يرتوى
وغريق مستعين بغريق
يالالى العمر ما سر الليالى
البطيئات المملات الطوال
مسرعات مبطنات ولها
خفة الموت وأثقال الجبال
كاسفات البال عرجاء المنى
عائرات الحظ شوهاء الظلال
عجبا للعمر يمضى مسرعاً
للمنايا بسلاحفافة الملل

ياقمارى الروض فى أيك الهوى
جقت الروضة من بعد النديم

غفر الله لها ما صنعت
كلما شاكرتها تندى كابة
صرخ القفر لها منتحرباً
وبكى مستعظفاً مما أصابه
فأصم الفسيث عنه أذنه
ما على الأيام لو كان أجابة

كشر الهجر على القلب فهل
من سلو أو بعداد يرتضيه
أنت فاجر من جمال وصبا
كل فجر طالع نغرنيه
كيف جانبك أبغى سلوة
ثم ناجيتك فى كل شبّه
أيها الساكن عيني ودمى
أين فى الدنيا مكان لست فيه
عندما أزمع ركب العمر
رحلة نحو المغانى الآخر
ظهرت تجلوك كف القدر
صورة أروع ما فى الصور
تترأى فى الشباب العطر
نفحة تحمل طيب السحر
وقف العمر لها معتذراً
وثنى الركب عنان السفر
عندما أقفرت الدنيا جميعاً
لحت لى تحمل عمراً وريفاً
إن يكن حلماً تولى مسرعاً
أجمل الأحلام ما ولى سريعاً
إن يكن ما كان دينا يقتضى
خلنى أذفعه عنك دموعاً
قد شربناه عزيزاً غالياً

لفتة الحسرة للشط القريب
قبل أن تسقط خلف النهر..

يا فؤادي قاتل الله الضجر
وعذابي بين حل وسفسف
ما ترى قنطرة من بعددها
راحة ترجى وبال يستقر
ذلك الجرح وما أفدحه
ما عليه لو إلى السلوى عبر
قد طواه اليوم في برده
وأتى الليل عليه فأنفجر

مرّ يومي فارغاً منك ومن
أمل اللقيا فما أتعب يومي
أنت يومي، وغدّي أنت، وما
من زمان مرّ بي لم تك همي
أه كم أغدو صغيراً حاجتي
لك كالطفل إلى رحمته أم
ولكم أكبر بالحب إلى أن
أغتدى مستشرفاً آفاق نجم

أي سرّ فيك إنني لست أدري
كل ما فيك من الأسرار يغري
خطر ينساب من مفتّر ثغر
فتنة تعصف من لفتة نحر
قدر ينسج من خصلة شعر
زورق يسبح في موجة عطر
في عباب غامض التيار يجري
واصلماً ما بين عينيك وعمري

حل بالأيك خريف منكر
وظلال قسائمات وغيوم
ماتت الروضة إلا طائفاً
من هوى حي على الذكرى يقوم
فإذا أنكر ما حل بها
فرب يغنى سرّيه بين النجوم
شامت الدنيا وجوهاً ورؤى
وتولاها سهو ووجوم
يا عذاري الحسن في ظل الصبا
كل حسن بعد ليلاي دميم
يا نعيم العيش في ظل الرضا
أه لو أعرف ما طعم النعيم
أنكر الجنة قلباً ضجر
أبدى النار موصول الجحيم

طالما موهت بالضحك فما
غيّر التملّص رأياً لك فيا
كلما تنظر في عيني تري
سرى الفافي ومعنای الخفيا
وترى في عمق روعي زهرة
قد سقاها الحزن دمعاً أديا
ويراه الناس طلاً وتري
أنت دمعاً غائماً في مقلتي

يا فؤادي ما ترى هذا الغروب
ما ترى فيه انهيار العمر
ما ترى فيه غريقاً ذا شحوب
يتلاشى في خضم القدر
ما تراها أتأت قبل المغيب
ورمت من عرشها المنحدر

تتهادى في عبابٍ ساحر
مرسلٍ للشطِّ أمواجاً مديدة
كم نداء خافت مبستعد
تشتهى أذن الهوى أن تستعيد
عاد منساباً إلى أعماقها
هامساً فيها بأصداء جديدة
* * *

رفرف الصمت ولكن ها هنا
كل ما فيك من الحسن يغنى
أه كم من وتر نام على
صدر عودٍ نوم غاف مطمئن
وبه شتى لحون من أسى
وحنين وأنين وتمنى
رقد العاصف فيه وانطوت
مهجة العود على صمت مرين...
* * *

هذه الدنيا هجيرٌ كلُّها
أين في الرمضاء ظل من ظلالك
ربما تزخر بالحسن وما
في الدمي مهما غلت سر جمالك
ربما تزخر بالنور وكم
من ضياء وهو من غيرك حالك
لو جرت في خاطري أقصى المنى
لتمنيتُ خيالاً من خيالك
* * *

أنا إن ضاقت بى الدنيا أفئ
لشوانٍ رحبةٍ قد وسعتنا
إنما الدنيا عبابٌ ضمنا
وشطوطٌ من حظوظ فرقتنا
ولقد أطفئوا عليه قلقاً

ذات ليل والدجى يغمرنا
أترى تذكر إذ جزنا المدينة؟
كلمما روعت من نار شج
حر ما يصلى تلمست جبينه
بيد شفافة مثل الندى الرطب
تعنيد النار برداً وسكينه
أيها الأسى لنارى هذه
ما الذي تصنع بالنار الدفينة؟

* * *

أخيلاً كان هذا كله
ذلك الجسر الذى كنا عليه؟
والمصاييح التى فى جانبيه
ذلك النيل وما فى شاطئيه؟
وشعاع طوقت فى مائه
وظلالٍ رسبت فى ضفتيه
وحبيب وادع فى سباعدى
ووعود نلتها من شفتيه؟

رب لحن قص فى خاطرننا
قصة الحادى الذى غنى سهادته
وكان الصمت منه واحداً
مياث من عشبها الرطب وساده
ها أنا عدت إلى حبيث التقينا
فى مكان رفرفت فيه السعاده
وبه قد رفرف الصمت علينا
إن فى صمت المحبين عباده
* * *

رفرف الصمت ولكن اقبلت
من أقاصى السهل أصداء بعيدة

كم أعدت لك سترأ في الخفاء
وتوارت عن عيون الرقباء
كم أعدت نفسها وانتظرت
واستوت موحشة تحت السماء؟
وهي لو تملك كيفاً صافحت
كفك الحلوة في كل مساء
وهي لو تملك جسوداً بذلت
كل ما تملك كفاً من سخاء

رب كرم مده الليل لنا
فتواثنا له نبغى اقتطافه
وعلى خيمته أسوده
عربي الجود شرقي الضياقة
ثم وارت يده جنينة
وطوته بأساطير الخرافة..

أرج يعقب في أنحائه
حملته نحو عرشينا الرياح
كل عطر في ثناياه سبري
كان سرأ مضمراً فيه فباح
يا لها من حقبة كانت على
قصر فيها كاماد فساخ
نتمنى كلما طابت لنا
أن يظل الليل مجهول الصباح

يا فؤادي العمر سفر وانطوى
وتبقت صفحة قبل النوى
ما الذي يفريك بالدنيا سوى
ذلك الوجوه، وذيك الهوى

غارقاً في لحظة قد جمعتنا.
كلما تتري المعاني أجتلى
خلف معناها لأسرارك معني

ما الذي صبك صباً في الفؤاد
ما الذي إن أقصيه عنى عاد
طاغياً يعصف عصفاً بالرشاد
ظامئاً سيان قرب ويعاد
ساهر العينين موصول السهاد
ما الذي يجري لهيباً في الرماذ
ما الذي يخلقنا من عدم
ما الذي يجري حياة في الجماذ

كم حبيب بعدت سهباؤه
وتبقت نفحة من حبيبة
في نسبيج خالو رغم البلى
عبت الدهر وما يععبث به
ما الذي في خصلة من شعره
ما الذي في خطه أو كتبه
ما الذي في اثر خلقه
من أقانين الهوى أو عجيبة

ما الذي في مجلس يالقه
عقب الحب عليه موعده
ربما يبكي أسى كرسية
إن نأى عنه وتبكي المائدة
ربما نحسبها هشت إذا
عائده هشت لها أو عائده
ربما نحسبها تسألنا
حين نمضى أفراق لعدده؟

الحياة الثقافية

التعبير عن الألم

غادة نبيل

كفاح دول العالم الثالث ثم تداعيات الاتحاد السوفيتي كلها في رأي الباحث ابعدت التاريخ والمشتغلين به عن التعامل مع الأحداث من منطلق كـون أوروبا مركز الكون، وهو يستشهد في هذا برأي المفكر الفلسطيني-الأمريكي إدوارد سعيد.

لكن التاريخ بالنسبة للدكتور سكيجاى يوضح عن نفسه داخل العقل والخيال ويتحقق عبر الاستجابات العديدة والانهاية للأفراد الذين ينتمون لثقافات مختلفة هي بذاتها حصان للكثير من الحقائق الاقتصادية حولنا. واليوم التاريخ الأمريكي يكاد يكون مغموساً حتى الراس في ما بعد الحداثة التي تحاول جاهدة الابتعاد عن نخوبة الحداثة والثقافة العليا أو الراقية. ويشرح الكاتب باختصار مواقف جينكز وليوتارد وبرنز في ما بعد الحداثة الراهنة في مجتمعات أوروبا الغربية.. جينكز مثلاً أكد على كون

نستكمل، هنا، العرض الموسع الذي قدمنا القسم الأول منه في العدد الماضي، للندوة الكبيرة التي عقدتها جامعة القاهرة - مؤخرًا -

حول العلاقة بين تاريخية الأدب وأدبية التاريخ.

ونلحق به تعليقاً موجزاً للمؤرخ والكاتب درفعت السعيد. ونأمل أن نتلقى تعليقات مختلفة أخرى.

المؤرخ يتدخلان في عملية التفسير لما مضى ودائماً في زاوية الرؤية الحاضرة والمؤرخ دكاره، مثلاً يرى أن التاريخ هو عملية جدلية مستمرة تتعرض فيها الواقعة أو الحدث لتفسير من قبل شخص المؤرخ الذي يقف في زمانه هو أو لحظته التاريخية الخاصة ويتواءم هذا مع أهداف المؤرخ والتأثيرات الثقافية عليه وتأثير ثورة المعلومات خاصة الكمبيوتر والقمر الصناعي.. وحتى قصص

في بحث بعنوان "شعر البيئة الأمريكي والتاريخ ما بعد الحداثي: هل ثمة تناقض؟" شرح الباحث كيف أن المؤرخين الأوروبيين دأبوا منذ عصر التنوير الفرنسي وحتى القرن التاسع عشر على تصور أن تراكمية المعلومات والحقائق الموضوعية كفيل بحل كل المشكلات التفسيرية على حين دأبوا يدركون مع بدايات قرننا الحالي استحالة الموضوعية الأمبيريقية حيث أن شخص وعقل

علم البيئة هو أكثر العلوم التي يمكن اعتبارها ما بعد حداثة وذلك فيما يعتبر عملية مطّ لمفهوم التعددية الذي تحتويه ما بعد الحداثة بمعنى وحدة وارتباط مصير كل الكائنات الحية. أما المحاضر فيري أن ادب البيئة أو ما يعرف بـ Ecobgical Literature هو أكثر الآداب حالبا ما بعد حداثة وأن هذا القاسم المشترك الأصغر بين بلدان العالم ربما سيكون المؤدي إلى إنهاء النظر إلى النموذج الأوروبي في التطور بوصفه المثال وهي النظرة التي تكبل الصراعات الهادفة إلى تحقيق المساواة في العالم الثالث كما يرقاى أيضا أدوارد سعيد.

وفي الوقت نفسه ينتقد الباحث موقف من أسماهم بشعراء "المؤسسة" أو النظام (ما بعد الحداثيين). فمثلا كل من جورجي جراهام وروبرت هاس وجون آشيري الذين يتجاهلون حقيقة انعدام العدالة والمساواة في قضايا عرقية كثيرة في مجتمعات اليوم ما بعد الحداثة إلى جانب تغاضيهم عن المشكلات الاقتصادية والاجتماعية والبيئة. وينوه الباحث إلى حقيقة كون الموقف النقدي

التقييمي في أمريكا تجاه أدب البيئة - وهو أدب ناشئ ووليد - لا زال سليبا.

وفوق هذا هو يري أن هؤلاء الشعراء ما بعد الحداثيين يبشرون بما يعتبر شكلاثة جديدة في مساحة أو فضاء النص حيث الواقع يصبح أثرًا جانبيا أو عارضا للغة مرجعيتها تعود إليها وتلتصق بها إلى حد بعيد. إنه يوجه إصبع الاتهام إلى المعنيين بهذه الشكلاثة الجديدة والنقد اللغوي (دريدا والتفكيكية) باعتبار ذلك السبب الأول وراء إهمال الدور النقدي الضروري لشعر البيئة الجديد. إن شعر البيئة اليوم لا يمكنه تشويه المرجعية التاريخية ولا الاستغناء عنها أو إلغاؤها وذلك عكس النقاد الأمريكيين النخبويين الذين فضلوا إعطاء ظهورهم للمسألة. إنهم معنيون بالإنصية ومن ثم لا يبحثون عن إجابات لأسئلة من نوع: "لماذا يستهلك الشعب الأمريكي الذي يمثل ٥% من تعداد سكان العالم ما يقرب من ثلث الموارد الطبيعية في البيئة وينتج ربع نسبة ثاني أكسيد الكبريت العالمية؟". واتهم الباحث كل هؤلاء بالتوجه إلى القارئ الأمريكي البورجوازي لكن

ساخذ هؤلاء انفسهم على دعاوي ما بعد الحداثة أنها دائمة التملص فهي مثلا تتمسك بنوع من الالتزام السياسي لكن من دون أن تقوم على فلسفة أو عقيدة سياسية واضحة الملامح وبالتالي يمكن اعتبارها فارغة المضمون. لكن الباحث يوضح أن شعر البيئة اليوم لا يتبنى موقفا انهزاميا تجاه التغير التاريخي ويعرفه بأنه الشعر الباحث عن بث صوة وحس بالمسؤولية داخل قرائه تجاه الكوكب الذي نحيا فوقه وأنه الشعر الذي يوحد بين المتضررين والمتضررين بكل ما يحدث في الطبيعة سواء أكانوا فلاحا في العالم الثالث أو - والكلام للباحث - سكان المدن في الدول المتقدمة (١١١) باعتباره يبحث فيما تم تجاهله في نظم جاك دريدا أو جاك لكان اللغوية لكونه معنى بالآخر المقموع في كل الأنظمة والمجتمعات. وهنا تصيبنا الدهشة حقاً فنحن لا نفهم أبداً - ونعلن عجزنا المستمر عن هذا الفهم - كيف يمكن أن تكون ثمة مقارنة بين فلاح ومعدومي العالم الثالث وسكان المدن في الدول المتقدمة - وعلى أية أرضية (١١٢) هذا رغم احترامنا الكامل لقضايا البيئة ومشكلاتها

المتضمنة في العالم عموماً والعالم الثالث خصوصاً.. ويدعوننا هذا إلى الأسف فأبحاث يخلص إلى أن التاريخ في الولايات المتحدة اليوم (وهو يصفها بالولايات المتحدة ما بعد الحداثة) لا زال قائماً لم يمت ولنا أن نتساءل هل النقد الذي حواه البحث هو من قبيل بعض الملح الأزيم الذي يستهدف تأكيد الفرضية الأصلية المدافعة عن التراث الأمريكي ما بعد الحداثي.. وإن بدا - ظاهرياً - العكس؟

يطعم الباحث تقريره بأشعارات لازمة إلى اللغويين الذين يخشون الاندحار أو الانتحار التدريجي للغة حاملة المعنى. وإس. ميروين أحد أشهر شعراء البيئة الأمريكية مثلاً يرى أن اللغة المضترعة والمحسوسات الدالة عليها تحتاج بعضها بعضاً بنفس القدر. ونجده يطرح تساؤلاً جزئياً وقلقاً حول مصير المفردة "أخضر" إذا ما تلاشي اللون الأخضر من علي كوكبنا بحكم اعتدائنا المستمر بيئتنا المحيطة.. وهل يأتي اليوم الذي نندش فيه كافة أشكال المعرفة الإنسانية - باستثناء اللغويات والرياضيات والأسطورة - مثل جاري سنابر وبعض شعراء البيئة الأمريكيين

المتشائمون؟

إن الباحث يرى أن تعقيدات وانثاقات التاريخ ما بعد الحداثي الراهن في الولايات المتحدة.. مثل التشوية العمدي للبيئة واستمرارية استغلال البيئات الطبيعية في العالم الثالث لا تظهر بأي حال في شعر المؤسسة "شعر ما بعد الحداثة" الحالي لسان حال النظام القائم في العديد من دول العالم المتقدم وبالتالي فشعر البيئة الأمريكي هو في اعتقاده أحد مكونات الأدب الأمريكي التي ترفض الهروب من حقائق التاريخ ما بعد الحداثي.

وضمن نفس المحور عن البيئة قدم د. ثيري جيفورد من جامعة كيدر البريطانية بحثه عن "التاريخ البيئي للشعر البريطاني والإيرلندي" حيث اعترف بداءة أنه إذا كان يمكن اعتبار التاريخ أنه حوار الأيدولوجيات التي تم تأطيرها ثقافياً سواء على مستوى مصانره أو تفسيراته فمن الخطأ الاعتقاد أن تفكيكنا لذلك الحوار يمكن أن يكون حراً بشكل مطلق في الأيدولوجية.

وهو يشير إلى أهمية نشوء نقد أدبي بيئي لإعادة تقييم أدب الماضي عبر نافذة بيئية وقد حدد

هدفه - لفظاً - بأنه البحث عن إطار مرجعي نظري يمسك ويحدد التاريخ البيئي للشعر البريطاني وهو يعدد تأثيرات مختلفة على شعر البيئة البريطاني المعاصر.. ثقب الأوزون وتوظيف مظاهر الطبيعة كمرآة وانعكاس الطبيعة الداخلية والمزاجية للشاعر (كيتس مثلاً في قصيدة "الخريف") وأوضح أن إعادة التقييم للقديم من شأنها خلق مقارنات من نوع جديد تماماً.. بين أشعار كيتس وقصائد سيلفيا بلاث أو لورد تينيسون مثلاً.. بالبحري القفر - نقدياً ومذاهبياً - بين الأزمنة وتوظيف البيئة كاستعارة عن الصراعات النفسية للإنسان المعاصر، قام الباحث بعد ذلك بتوظيف رؤية هامة للمؤرخ راييموند ويليامز في كتابه "الريف والمدينة" (١٩٧٣) لي طرح أسئلة حول كيفية تجاوز الشعر لتوصيفات ويليامز المغلفة من نوع الشعر الروعي.. أو حتى المضاد للروعي - الذي يمثل انشغافاً في بنمايات عالم داب الخلق والتدمير حيث يعز لنا وعينا بصورة متزايدة.. تتحدث تلك الأشعار عن المجتمع الروعي أو البدائي الأولى باعتبارها يمثل تواتاً مريحة فهو المثال المرتبط

التزاوج بين الحيوان والنبات في الطبيعة التي تقتصر إلى القناعم - كما يعرفها الغربي أما عن شعر البيئة الساسي اليوم فهو ضعيف في بريطانيا مقارنة بالولايات المتحدة حيث برزت اتجاهات شعرية يصنفها الباحث بأنها شهر المكان أو Poetry of Place

وهناك اتجاه ساخر حديث يتنامي داخل العديد من النماذج الشعرية البيئية المعاصرة في بريطانيا وهدفها في الأغلب التعامل مع مشكلات معينة (العضوية مثلاً) في المجتمع البريطاني (جريس نيكولز) الشاعرة السوداء من جويانا) وآخر يعتبر وعظيماً في ما يعرف "بالشعر الأخضر" الذي يميل نحو الاشتراكية في ثبني قضايا معينة ضمن منظور بيئي بينما يوجد اتجاه آخر يعتبر شروياً أو مناقضاً لهذا الاتجاه المتأزم إزاء التعامل مع القضايا البيئية.

الزمن والرواية

"الرواية التاريخية والأحساس بالماضي". يشرح الباحث البروفيسور بيرنارد ريتشارد في كلية براسينوز بجامعة

لكن إزاء تداعيات السياسة مع البيئة في شعر البيئة البريطاني المعاصر هناك اتجاه ما بعد رعوي يطرح رؤية متفائلة تبحث في وسائل راب الصدع في علاقة المرء ببيئته أي تضميد جروح أغتراباته أو ما أسماه الباحث "وصفة علاجية للإنسان غير المتكيف في عالم اليوم وهو يتضمن أعظم الشعراء الذين أنجبتهم الإنجليزية في مجموع من كتبوا شعراً بيئياً برؤية معاصرة.. فشكسبير وبلد وورد زورث كلهم يمثلون الاتجاه بعد الرعوي الذي يتواصل في أشعار تيندهيوز البريطاني وسيمس هيني الأيرلندي وجيليان كلارك من مقاطعة ويلز وشعر سورلي ماكين الإسكتلندي المكتوب بلغة الجليليك المحلية وأولى خصائص ذلك الشعر كما قام الباحث بسردها الرهبة أمام مظاهر الطبيعة الممزوجة بالتحضر علي ما أصابها علي يد الإنسان - والأوروبي خاصة الذي تعتبر ثقافته - في تقرير الباحث - أكثر الثقافات عدائية للطبيعة في التاريخ البشري.. وهنا نجد الباحث يعترف بالحدس إزاء تصورات بعض الشعراء الهنود الذين يكتبون بالإنجليزية والمخاضة بإيمانهم بإمكان

بطرائق في الحياة مثلي هي الأخرى. إنه الحنين الي الماضي والابتعاد عن التسييس ومجمل التوترات الاجتماعية والميتافيزيقية ورغم الاعتراف أو التسليم بأن عصرنا ليس ذهبياً كما يقول ويليام هازليت وتحذيرات الكثير من أشعار البيئة المعاصرين أن الطبيعة ليست داتما صديقة إلا أن ويليامز رصد لظاهرة استمرار الانتخاب الرومانسي علي الطبيعة المشوهة أو المندثرة. وما يسمى بشعر الطبيعة اليوم - بشهادة الباحث - لا زال يحمل آثار سمعة سيئة (إبداعياً) حتى أن النقاد البريطانيون المعاصرين يفضلون التعامل مع الاتجاهات السياسية في أشعار بعض عمالقة الشعر الأيرلندي أمثال سيمس هيني عن التعامل مع أشعاره عن الطبيعة رغم كونه لم يقع في شرك التالية المثالي للطبيعة.

وأشار الباحث إلي أشعار توني هاريسون الذي يعد من أهم من تناولوا تأثيرات الإنسان علي البيئة - سلباً - خاصة إبان حروب الخليج مستشهداً بقصيدته "ضامة أولية" عن عنف القصف الأمريكي الذي أحال ليل بغداد الي نهار تصارعت فيه الديكة.

March الشهيرة - في

تصوره لصاحبها جورج اليوت رواية تاريخية بالمعنى الدقيق للكلمة. لكن نمط التقطيع في الرواية التاريخية يؤثر بالسلب على تفاعل القارئ فهو يباعد بيننا وبين الماضي الموصوف مما ينتج عنه لامبالاة وانفصالية وجدانية لدى التعامل معها.

ويحذر الباحث من خطورة الانزلاق المستمر - على حد تعبيره - للرواية التاريخية في المقال (توماس كاريل مثلاً تحول من المقال إلى الرواية التاريخية) باعتباره - مع الملحمة - أحد أجدادها الأصليين وإن كان هذا لا يعني أن كل نثر يمثل رواية بالمعنى الدقيق للكلمة.

وفي رواية والتر باتير التاريخية "مأيوس الأبيفوري" يقع المؤلف في شرك جعلنا نقرأ روايته كما لو كنا سائحين. هنا تتجلى كل عيوب الرواية التاريخية فلا يوجد حواراً مباشراً بين الشخصيات التي تظل جنينية أشبه بالظلال ويكاد الكاتب ينسى أنه يصف أحداثاً تنتمي إلى العصر الروماني ويشبع لغته بروح وإدراك القرن التاسع عشر - أي زمن كتابتها. ويؤكد د. ريتشاردز على أهمية الخصوصية

تعبيرات مثل "وكانت تلك هي الأيام التي يحدث فيها... الخ". ونفس الشيء يحدث في عصر البراعة (١٩٢٠) للكاتبه انيث وارثون. هنا - يشرح د. ريتشاردز - يقوم الصوت السردي بتأمل تلك الأيام في مقارنة بين نيويورك والأمس واليوم عقب مرور ٥٠ عاماً على صاحبة الرواية. ونفس المقارنات بين جنة عدن والآن في ألفريدوس المفقود لجون ميلتون أو في لغة الكتابة وروح مضمونها في "حياة صامتا" للروائية أنطوانيا. إس. بيات التي يتشكك الباحث في استعراضيته لبعض المعلومات التاريخية الأمر الذي قد يفر العمل الفني التاريخي إلى حد كبير.

وأكّد الباحث على أهمية بلورة مفهوم "عناقة" أو "قصد" الماضي في نفس الوقت الذي أشار فيه إلى ضرورة مقاومة تصور بعض المؤرخين أن التاريخ يمكن العثور عليه في الرواية (الفارق لديه بين الاثنين إذن يظل واضحاً). وهناك فارق بين الرواية التاريخية التي تعالج أحداثاً وقعت في الماضي السحيق وبين تلك التي تشير إلى ما حدث في حياة الكاتب عندما كان صغيراً مثلاً الأمر الذي لا يجعل من رواية "Middle

إسكفورد البريطانية بعض أبرز خصائص الرواية التاريخية وماخذه عليها كما ينتقد بشدة ويختلف مع مفهوم الكاتب المصري جمال الغيطاني حول ما أسماه الأخير الوعي الإنساني العام بمعنى وحدة التجارب الإنسانية.. وحدة الألم أو الإحساس به على سبيل المثال. وأكد الباحث أن الرواية التاريخية لفظة أو مفهوم يشير إلى زمن لم نحيا فيه.. وإذا انطلقت من زمننا نحن فهي تكتسب مصداقية أكبر لا شيء سوى انتمائها إلى هذا الزمن.

الرواية التاريخية في نظر الباحث تتميز بالتقطع وهي خاصية استفزازية والمقصود تذكيرها الدائمة للقارئ أن ثمة عصر آخر مشار إليه وفجوة - بالتسالي - بين الزمن الموصوف وزمن الآن أي زمن كتابتها. ويصدق هذا على أعمال شنتي مثل "ليونورا من أركو" (١٨٥٧) لجي. بي. آر. جيمس وآخر البارونات (١٨٤٣) لبلويرليستون والدسير والمدفأة لتشارلز ريد أو "مباشياء" للكاتب تشارلز كينجسلي، حيث الإصرار على بث الإحساس بالماضي عبر مقابلة زمنية محسوسة فالكاتب دائم المقارنة بين "الآن" ونحن ووقتذاك" أو "هم من خلال

البروتستانتية كما المنح هو شخصياً مرة) والعقلانية حيث يعتبرهما هيوز روافد للفترة المظلمة في التاريخ الديني للبشرية ويترادف هذا في تاريخ الفن والأدب مع المناسبة - كمفهوم - منذ عصر الأغريق ودخولاً في انجلترا في عهد شكسبير ولا يستثنى القرن العشرين.

وأوضح الباحث مولان كيف أن هيوز هو المنقب في تاريخ المنحصرين من قبائل "البارية" (التي كانت أولى القبائل التي سكنت الجزر البريطانية) عن صدي التاريخ النفسي الجمعي لتصرفه وكيف تتساوى أوتترادف مفاهيم المرأة أو الأم والروح والطبيعة واللاوعي (تأثيرات مدرسة التحليل النفسي الفرويدية واليوبوخية) غير أن هيوز يرى أن هجوم المسيحية على هذه الأشياء هو الذي حطم الأدب التخيلي. هيوز إذن يجعل - في تحليل الباحث - المسيحية نقياً للخيال.

انتقد الباحث أيضاً عنف الكراهية المعلنة التي يعبر عنها هيوز تجاه نتائج كل ما هو علمي على حياتنا وهو يرى فيه شاعراً يهدف إلى توحيد الأحاسيس والمزاج العام لأنه - أي هيوز - يرى أن

ما نزل في روايتها "مكان ذا أمان أكبر عن الثورة الفرنسية تستخدم مصطلحات تنتمي لآخر القرن العشرين (عبارات دارجة جداً) كما تبرز مشكلة أخرى حول كيفية تمثيل أو تجسيد وعي الشخصيات التاريخية بالإضافة إلى ما يصير عليه الباحث وهو مشكلة اللغة أو الترجمة.. فكيف نترجم الماضي؟

إن التاريخ والتحقيق الصحفي والرواية كلها تواجه مشكلة وهي المشكلة التي يبرزها التفكيكيون على أنها نتاج التعامل مع الكلمة والفجوة داخل اللغة بين الدال والمذلول. واختتم الباحث محاضراته بالتحذير من مغبة تجارب بعض المؤرخين المحدثين الذين يلجأ بعضهم إلى استخدام أساليب وتكنيكات الرواية لكتابة التاريخ.

التاريخ والعقل

في محاضرة ألقاها الباحث الفرنسي الأصل جوني مولان بعنوان "التاريخ والعقل في أعمال تيدهيوز" شرح الباحث كيف أن هذا الشاعر البريطاني الشهير له مواقف متباينة ومضادة للمسيحية (أو

التاريخية للرواية التاريخية وضرورة أن تتبنى موقفاً ما - إيجابياً كان أم سلبياً - تجاه الماضي. الرواية التاريخية للعصر الفيكتوري تمارس هذا بتطرف حيث نجد فيها الكثير من الأحساس بالتفوق أو لهجة الاستعلاء الأخلاقي الوعظي. أما الكاتب الإسكتلندي التاريخي الشهير والتر سكوت فكتابه ثقطيعية بالأساس والمادة مستفكة الأوصال لكن جمهور القرن التاسع عشر الذي لم يقرأ بدايلاً للرواية لم يكن يلحظ ذلك على حين ينجح الكاتب هنري جيمس فيما يفشل أو فشل فيه غيره بالفعل. هنري جيمس في رأي الباحث يستطيع أن يدمجنا ويدخلنا في ما يكتبه - أي كان العصر - فلاقق والرؤية والتجسيد كلها تعاد صياغتها وفق بنية زمنية مغايرة.. لكن المفارقة أن هنري جيمس نفسه يرى أنه مهما كان نجاح الرواية التاريخية فهي تظل أشبه بـ "الكلام الفارغ". وميزته هي تقدم درجة اندماجنا في روايته التاريخية التي أصبحت مقياساً أو معياراً لغيره. وأشار الباحث إلى أخطاء أخرى في الرواية التاريخية شبيهة بأخطاء "ماريوس الأبيقوري" فبعض شخصيات هيلاري

الانفصال التاريخي النفسي الذي يعيبه علي المجتمع الأوروبي وقع في القرن السابع عشر أي مع ارمصاصات العصر الحدث. ويحدثنا هيوز كذلك - بتطرف - مما يسميه الروح العلمي فحتي التصوير الفوتوغرافي بالنسبة اليه يبدو كخيال واستفزازياً.. نوع من العمى او الشلل العقلي في تطرفه لقمع الخيال او القدرة التخيلية لدي الانسان. وهيوز يهاجم الفلسفة الافلاطونية والسقراطية باعتبارهما منبت كل شرور وكوارث الانسانية.

والي جانب تآثره بالشاعر الحدائي في. إس. إليوت يسعى شعر هيوز الي البحث عن نوع من الكلية والوفرة في الوجود والمأساة فيه لا تنتج إلا لدي تصادم القوي الديونيسية (نسبة الي ديونيسيسوس أحد الهة الاغريق) مع الاخلاقيات العقلانية العلمانية.. يوحي هذا بتشابهات مع نيتشه لكن الباحث يري أن الفارق يكمن في نقطة الانطلاق لأن نيتشه يري المأساة كما لو كانت مثالا يتمني الرجوع اليه اما هيوز فيراها مرضاً لابد من التمسك دواوي والاستشفاء منه.

إن الطبيعة الجدلية للمعرفة والتفاوت العلمي بحد ذاته يمثلان مأساة

لهيوز الذي تنحصر رؤيته للتاريخ الإنساني في الانعكاس او التعبير الدراماتيكي عن الصراع المستمر بين الوفرة والانعكاس.

الحسين تائراً

في بحث د. عزة هيكل "الحسين تائراً او شهيداً" وجريمة قتل في الكاتدرائية دراسة مقارنة لمسرحيتين شعريتين، عبد الرحمن الشرقاوي وفي. إس. إليوت، ركزت الباحثة علي التيمة التاريخية الدينية لدي مبدعين معاصرين ينتميان الي مجتمعات وفترات زمنية مختلفة.

فمن منظور ديني وتاريخي - كتب في. إس. إليوت رائعته المسرحية الشعرية جريمة قتل في الكاتدرائية (١٩٣٥) وكتب عبد الرحمن الشرقاوي "الحسين تائراً وشهيداً" (١٩٦٩). أما إليوت فكان هدفه - كما أوضحته دراسة د. عزة - إحياء روح الماضي من خلال تجسيد شخصية توماس بيكيت المأساوية ومعها بالتعبية فكرة الشهادة من أجل مبدأ ما. أي توظيف شخصية تاريخية واقعية معتمداً الشعر المقطعي والكورس للتعليق علي الأحداث وهو

الذي دافع عن الشعر الحر طوال حياته علي حين قام الشرقاوي في تجسيده لمأساة الحسين أيضاً بالاستعانة بشخصية سيد الشهداء وحفيد الرسول عبر محاولة ابداعية استهدفت إحياء روح الكفاح في الشعب المصري عقب هزيمة ١٩٦٧ فكانما - كما أفادت الباحثة - كل منهما كان يبحث في أرضه الخراب عن يوتوبيا جديدة - لا زالت ممكنة إذا نجح الإنسان في مقاومة الشر والتغلب علي ضعفه البشري. أما التيمة الرئيسية للعاملين فكانت أساساً حول قضايا وأسئلة من نوع: من هو الحاكم الحقيقي علي الأرض؟ وهل هي كلمة الله أم قوانين الحاكم الظالم؟ لكن نظراً لاختلاف الفلسفة الإسلامية عن الفلسفة المسيحية اختلفت صيغ التيمة. في. إس. إليوت ينطلق من النظرية الأرسطية التي تؤكد علي مسئولية البطل التراجيدي تجاه أخطائه وأن استسلامه لإرادة الله هي دليل محبة الخالق أما الشرقاوي فكان يتأرجح بين الموقف القدري الجبري والموقف الذي يقول بأن الإنسان مخير لا مسير.. وانتهي الأمر في المسرحية الشعرية (كتبت بالشعر الحر) أن أقر علي لسان

الحسين وعلي لسان جميع أبطالهم مسبرون وأن أعمالهم قسرية غير أنه في الوقت الذي قصر البوت شخص مسرحيته علي مجرد دور الرموز للخير والشر دون تطوير درامي تشابكت شخصيات الشرقاوي وكثرت (بعضها كان متطوراً مثل الحر الرياحي).

شجرة الكرز

ومن جامعة الاسكندرية قدمت د. سحر حمودة بحثاً بعنوان "الزمن والتاريخ في رواية تحديد جنس شجرة الكرز لجانيت وينتسون". بدأت المحاضرة بتقديم بحثها بإشارات عامة مبنية علي طبيعة عالم وينتسون الروائي الفلسفي فهو عالم يبحث في قضايا ويفحص في أسئلة حول الزمن والمادة ومدى واقعية عالما هذا. فمثلا وينتسون تجسد فكرا وإبداعا الفكر ما بعد الحدائي الذي يمثل بدوره نقدا لقرضيات ومفاهيم عصر التنوير أو حتي قضايا الحدائ: في هذه الرواية - تشرح - د. سحر - كيف أن الكتابة تبصق علي الاختصاص. هنا تجسيد للتشظي ما

بعد الحدائي كما أنه تراوحات بين الأسطورة والحدوث الخيالية وتغطي أحداثها التي تنحصر في شخصيتين أم وابنها فترة الحرب الأهلية الإنجليزية مروراً بحريق لندن الشهير عام ١٦٦٦. وفجأة تنفجر الأحداث ويتشظي الزمن ونفسياتهما بحيث ينتقلا الي الثمانينات من قرننا الحالي لتعاني نفس الشخصيات من متاعب عصرنا التشظي والاستهلاكي. والكاتبة وظفت في هذه الرواية - والكلام لأزال للباحثة - الواقعية السحرية لتحقيق التقلبات والتدخلات الزمانية الشخصية، وهي تقدم لنا تعليقها علي مفهوم الزمن والسياسة وحسني العلم (علي مسئوليتها الخاصة). وتعنون الكاتبة أحد الفصول بعد بضعة سنوات لنكتشف أن المدة الزمنية أو هذه السنوات هي ما يقارب ٣٠٠ عام. الضفادع في عالم هذه الرواية السجيرية تغني بكلمات مفهومة والناس تحيا في منازل مسقوفة ولكن دون أرضيات كما تركز وينتسون علي فكرة الزمن الداخلي الذي يجعل لنا ذوات متعددة ومن ثم التحرك عبر أزمنة متعددة. وشخصية الأم في

الرواية ذات ملامح سلوكية أسطورية تلمح عبرها موقف وتعليقات وينتسون الروائية علي ممارسات طائفة البيورينان الذين كانوا أول من نجح في إعدام ملك انجليزي (تشارلز الأول) وإقامة حكم الجمهورية الذي سقط فيما بعد. وهي شخصية مفترسة تنتزع أعين ١١٩ من الأعداء و ٢٠٠٠ من أسنانهم بفمها والرواية تعد مقولة حول احتكار من في السلطة للسيطرة علي التاريخ لكن الباحثة تؤمن بتقاول كاتبتها ذلك أن وينتسون تري أن بإمكان المهمشين مقاومة تلك الوضعية وشخصية الأم هنا مناهضة لصياغات طبقة الويجز في التاريخ البريطاني التي روجت لكون الحرب الأهلية الإنجليزية كانت من أجل الدفاع عن حقوق وحريات الشعب الإنجليزي أو لإعلاء صوت الديمقراطية.

وخلاف الابن، الأم عبر القرنين الساتلين زمنيا (السابع عشر والعشرين) هي شخصية فاعلة.. الابن يحلم أساسا بأن يصبح بطلا.. أو يحلم بالسفر وفي النهاية تتقابل الشخصيات الأربع عند نهر اختارته الكاتبة استعارة للسيولة الزمنية الأمر الذي يبرز تأثيرا

بمفاهيم باخيتين حول دائرية الزمن (الدي وينترسون الزمن هنا دائري وليس أحادي). وفي نهاية بحثها أوضحت د. سحر حمودة أن جانبيت وينترسون في هذه الرواية تدعونا إلى الفعل والتفاعل ونسب علاقتنا التقليدية مع الزمن لأن التاريخ في نظرها يزخر بمعطيات وأحداث تتداخل حقيقتها مع زيفها. وربما لذلك - لا تبالي وينترسون كثيرا - بأن نصل كبراء إلى إجماع حول ما يفترض أنه "حقيقة" عامة مبنية على المعرفة.

نحن .. وهم ..

والمصادقية التاريخية

هل هناك مصادقية تاريخية؟ مصر القديمة وشعراء من أيرلندا. في هذا البحث للدكتورة ماري مسعود تناولت الباحثة صورة مصر كما ارتأها وقام بوصفها ثلاثة شعراء من أئمة الشعر الأيرلندي وهم أوسكار وايلد وسيمس هيني و. و. بي. بيتس.

في أعمال هؤلاء نلمح التعبير عن مصر الفرعونية وأضحا فجر الزاوية للعديد من القصائد والقيمة الرئيسية التي حركت خيال

الشاعر وتجد لديهم بصورة عامة كما أوضحت د. مسعود بعدد عن الصور النمطية والكلبشات الوصفية لكن أين مكمن هذه الجودة وهل يمكن الزعم إنها مصادقية تاريخية؟ هكذا تتساءل الباحثة التي تصف كيفية تحول حلم الحضارة الإنسانية الخاص بالتحرك المطرد والمنظم نحو الأفضل إلى كابوس بسبب الحرب العالمية الأولى كأول صدمة في تاريخ كبريات الصدمات الإنسانية. وكان لقيام الثورة البلشفية في روسيا القيصرية وإعدام أسرة القيصر بالغ أثره في ظهور حاجة ملحة لصور تعبيرية جديدة بحجم الممارسات البشعة لعالم لم يعد بريئا. وتجلي هذا بوضوح وأصلت الباحثة - في صور التعبير عن الآخر وحضارته فعلي حين نجد بعض الشعراء الأيرلنديين المعاصرين مثل جون هيجوت (١٩٨١) يستعيد لأبي الهول "الشعري" صورته القديمة كملجأ وملاذ لمن يشعر بالاغتراب في بلاد تحتلضن الغرباء (ضمن قصيدة لبال مصرية) نجد الموقف يتناوب في توصيفات أوسكار وايلد في قصيدة أبي الهول (١٨٨١) حيث يبدأها بالتغزل في التمثال كتعبير عن روعة الفن نصفه حيوان ونصفه أنثى (هكذا يقول) ويسائله

عن إطلالته الصامتة علي استغزانات وعبر عصور وأزمة لكن الموقف المتعاطف والفلسفي المعجب سرعان ما يتحول إلى نقد يشارف الأشمئزاز فتنتهي القصيدة بقوله: أغرب عن وجهي أيها الحيوان البشع، أبو الهول هنا رمز لفتح الخطيئة (في الأبيات السابقة علي الشطر الأخير من القصيدة).

أما قصيدة "توت عنخ أمون" (١٩٨٤) للشاعر جون لانجلي الذي تميزت أشعاره بالحزن المشفيق الهادئ فهي حالة تلبس لصاحبها يتخيل الشاعر نفسه مكان توت عنخ أمون الملك القديم لحظة اكتشاف المقبرة وأنحسار الغطاء النابوتي وتستمر القصيدة في وصف الحالة. أما لويس ماكينيس الذي ينتمي إلى نفس تيار الثلاثينات الشعري الذي قاد لواء كل من أودن وستيفن سبنر كما أنه المبشر بنوع من الروح والرؤية العلمانية. من أشهر قصائده قصيدة بعنوان "بني حسسن" (١٩٦١) يوظف الصورة النمطية عن الآخر (مصر في هذه الحالة) وإن كان يجاور الذاتي الشخصي مع الموضوعي العالمي.

وأشارت الباحثة على وجهه المخصوص إلى سيمس هيني شاعر أيرلندا الأشهر الذي يكاد يكون قد

حاز كل جوائز إيرلندا وانجلترا الأدبية والذي تناول مصر في أكثر من قصيدة مثل "سويني" التي يطير فيها بحلقاً فوق بلاده كاشفاً لأحوالها ثم قصيدة "رؤية الأشياء" حيث يربط صورتي الزخم والوفرة بمصر وبلاد الفراعين. لكن لعله من المفيد أن نتبع - وأصلك د. مسعود - أولئك الشعراء غير المنشورين أو المنتشرين. لذلك جدها تنكر اسم يولا نيرونا الإيرلندية (١٩٥٢) التي كتبت أشعارها بلغة الجانيك قبل أن تترجم أخيراً للإنجليزية وحال ذلك دون ذبوع أسمها خارج إيرلندا.

"ابنة الفرعون" إحدى أشهر قصائد يولا ففيها تصف الشاعر مشاهد العثور على السلعة في النيل حيث عثرت علي النبي موسى عليه السلام. هنا.. أي في الإشارات السريعة التي حقت من الشعراء البرسوز ومدي تطابق توصيفهم للأمر وللمصر خاصة مع الصورة الحقيقية أي واقع ذلك الآخر.. تلحج في هذا انحرافاً محدوداً وإن ظل متعمداً استدعته الضرورة الإبداعية بمعنى علاقة الموصوف بصورته المتخيلة لدى الشاعر بغض النظر عن صحة أو مدى دقة

الواقعة التاريخية المستدعاة.

وفي بحث مونيك فاريل عن "سر السعادة" للكاتبة اليس والكر شرحت الباحثة كيف أن الهم الأساسي للكاتبة الأمريكية السوداء اليس والكر هو تناول مجموعة قضايا نفسية واجتماعية وتاريخية فإذا كان الرجل الأسود مهشاً ومقموعاً من قبل المجتمع الأبيض فالمرأة السوداء تعاني حالته تلك مضاعفة. إنها تقنع في آخر سلم المهانة والقمع ورفضها المستعبد (بفتح الباء) يمارس عليها ما يمارس عليه هو. لكن الكاتبة أيضاً معنية بقضية هامة تركز عليها وهي الختان فالطبعة مقسمة الهوية لأنها أمريكية سوداء تحاول بعودتها الي الجذور واستعادة اسمها الأفريقي القديم بل والارتصال الي الوطن الأصلي إفريقيا العثور علي نفسها وفي سبيل هذا تقبل بممارسات قبلية مثل عادة تشريط الوجه وأجراء عملية ختان قاسية تدمرها نفسياً وقرمز اسماعوها المتعددة كمواطنة أمريكية وفتاة غير متزوجة ثم زوجة ثم سيدة أفريقية الي هذه الانقسامات داخل حوائج يعتمد تعديدها أو بوليفنية واضحة فهناك المؤنولوج الداخلي والحكي بالضمير الثالث (الغائب)

وغيرها ويأتي الموت من خلال الأعدام على اقتراح البطلة جريمة قتل - تقتل المرأة التي تمارس عملية الختان في قبيلتها بينما تقف النساء المتأخرات لحركة تحرير المرأة في قاعة المحكمة يحملن لافتات كتبت عليها عبارة "المقاومة سر السعادة.. يأتي موت ناش - ايفلين أو السبيدة جونز الموحدة النهائي لكل الانقسامات وأوضحت الباحثة أن الرواية تسببت في هجوم عنيف علي الكاتبة من اليمين واليسار الأمريكي فالبعض اعتبرها مقصرة في توصيف الواقع، ومسئولة بالتالي عن تشويهه ونقل الحقيقة (اليسار) بينما هاجمها اليمين باعتبارها مغالية في نقد القمع وقضايا الاستعمار وطرح تساؤل .. أي نوع من التاريخ تحاول والكر استبداله؟

الباحثة أبرزت نقطة هامة وهي أن والكر معنية بالأساس بالتعبير عن الألم وتمتلك رؤية لما هو خطأ وغير إنساني سلطت عليها الأضواء وبالتالي التاريخي لديها يبدو على أنه تلك التفاصيل الحميمة واليومسية لسلوكيات الإنسان في لحظة معينة من الزمن التاريخ إذن بالنسبة لها هو ما تعتبره هي حقيقة أو قصة حقيقية.

مجاناة التاريخ من الأدب

تعليق

د. رفعت السيد

ولعل الفهم العربى - الإسلامى لعلم التاريخ ، ذلك الفهم المستند أساساً إلى الرواية المصنعة (عن فلان ، عن فلان) وإلى الحكاية القادرة على مزج ما كان واقعاً بما هو خيالى ، ومزج ما هو مادى بما هو غيبى .. تغرى بذلك أيضاً (راجع حول هذا الموضوع روزنثال: علم التاريخ عند المسلمين).

وأيضاً لعل نسبة المعرفة التاريخية، وانتماء هذا العلم ككل إلى مجال العلوم الإنسانية يفتح الباب أيضاً لذلك.

ولكن هذا الباب مفتوح غصبا ، ورغم أنف الحقيقة التاريخية ، ورغم أنف أوليات وبديهيات التاريخ كعلم.

فالتاريخ لا يعرف الإجابة الناقصة، ولا نصف الحقيقة. فهو علم الحقيقة الكاملة (المتاحة) أو إن شئنا الفلاسف هو علم الحقيقة الحقيقية ، بمعنى أن أدوات بحث المؤرخ هي كل ما هو متاح من حقائق تاريخية ، وهو ملزم بضرورة التعامل معها الانصياع لها . واعدود

التاريخ من حيث هو علم... يتبدى لغير الملتصقين به

بمعرفية كافية وكأنه ساحة مغرية بالولوج ، ومن ثم يتوافد

نحوه الكثيرون من ساسة وكتاب وصحفيين وأدباء . لكن

الحقيقة التي لا يعرفها الكثير.. هي أن التاريخ كعلم يمتلك

ضوابط وقواعد وأطرًا تفترض فيه دقة محكمة تبتعده

عن "الحكاية" و"الرواية" وأشياء أخرى كثيرة.

ولعل التعريف العتيق الذي صاغه الإغريق لعلم التاريخ

وهو "علم التعرف على الأحداث الجديرة بالمعرفة التي

وقعت في الماضي" ، لعل هذا التعريف بذاته قد أغرى كل من

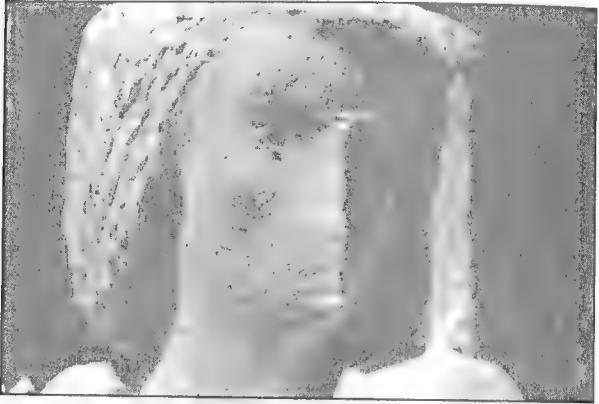
اعتقد أنه قد تعرف على أحداث جديرة بالمعرفة (وهذه

مسألة نسبية للغاية، فما هو جدير بالمعرفة يختلف من

موقف لموقف ، ومن طبقة لطبقة ، ومن فرد لآخر) بأن

يقتنم ميدان التاريخ كاتباً أو روائياً أو سياسياً أو أى شىء

آخر.



وجل من يطأ بقدمه معبداً مقدساً . اقتربت من ساحة محمد فريد قديس الحركة الوطنية المصرية وفارسها .. لأجد ما يبهر ولاجد ما يثير الدهشة.

ففريد في حماة كراهيته لسعد زغلول يستعين بكل تراث أصله التركي المترفع على المصريين فيصف سعد زغلول بأنه قلاح صعلوك ، وأنه كان يحضر إلى قصرهم ليحمل الفانوس أمام صاحب مكتب الحماية الذي كان يعمل عنده ، ويدخل السيد المصامى للصالون ليقابل الباشا (والد محمد فريد) ويبقى سعد زغلول في المطبخ

آخر. فانا ممن يعتقدون (على الأقل خلال ممارستي للتاريخ كعمل مدرسي وأكاديمي) أن إيراد نصف الحقيقة في إجابة على سؤال في الكيمياء تستحق نصف الدرجة المقررة، أما في التاريخ فنصف الحقيقة تستحق صفراً . لأن نصف الحقيقة لا يمكنه أن يعطي الصورة الفعلية والحقيقية للحقيقة التاريخية.

وثمة مثال يلاحقني دوماً عند التفكير في هذا الموضوع، وهو مثال لحق بي منذ كنت أعد كتابي ، "محمد فريد - الموقف والمأساة". فقد بدأت الاقتراب من محراب محمد فريد في

لائامل كلمة "الانصياع لها" وأعوذ لأتمسك بها . فالمؤرخ (هذا إن كان مؤرخاً حقاً) ملزم وملتزم بإيراد كل ما هو متاح من أجزاء الحقيقة. لكن الفنان المبدع .. (وويل لنا - في هذا المجال - من كلمة المبدع هذه لأنها تعني الخلق ، وفي هذا المجال تعني الاختلاق). بإمكانه بل يتحتم عليه ، أن يعيد رسم الحدث والشخصية بالصورة الدرامية التي يريد .. ومن هنا يأتي الاختلاق الإبداعي فهو يضيف ويحذف ليحرك الصورة الدرامية التي يريد. وهنا يفقد التاريخ تاريخيته، ويصبح شيئاً



بصفة خادم.

هذه العبارة أوجعتني .
وترددت كثيرا في إيرادها ..
ثم أنصعت لها فقد قرضت
نفسها علي .

وفريد وقع في عشق مدله
لامرأة شهيرة هي (عزيزة
روشبيريون) وأجد في متحف
مكتبة ليبزج رسائل غرامية
ملتصبة منسوبة إليه ،
موجهة إليها . وأجد وثائق
مذهلة تفيد أن هذه الـ
"عزيزة" كانت جسوسة
لروسيا القيصرية واتجلترا
في آن واحد ، وأنها كانت
تتلاعب بالزعيم المسكين .

كمؤرخ أنصاع وأورد
الحقيقة كاملة لكن الروائي
المبدع الخلاق أو "المختلق"
إذا ما أراد أن يقدم لنا
قديس الوطنية المصرية فإنه
بالقطع سيحذف هذه المقاطع
من الحقيقة .. ففي الرواية
يقدمون لنا "أبطالا" أما في
التاريخ فإننا نؤرخ لبشر عن
بشر .

والتاريخ هو علم الوثيقة
. الحديث عنها وبها . ولا
حديث بدونها . فانت غير
مسموح لك بالتخمين .. أو
استكمال ما هو ناقص من
معلومات بالاستنتاج أو
الاستبطان . فانت تورد ما هو
مستند للوثيقة ثم تتوقف .
لكن الروائي يستكمل
الصورة الدرامية ./. ينسج
أحداثا يبني فوقها ، ومن
خيال محصن ، أحداثا فرعية
، وحوارات ، وشخصيات
ورموزا ، وقصصا غرامية

والديكوريست فنه ،
والمخرج إخراجه ، والممثل
تمثيله ، هنا يتحول
"الاختلاق" إلى واقع مجسد
، ويصبح أبطال التاريخ
الذين قرأنا ، أو سمعنا
عنهم ، هم بذاتهم الذين
يتحركون أمامنا . ويتوه ما
هو حقيقي في خضم ما هو
مقلد ، أو ما هو مختلق .
وهكذا تهزم الرواية علم
التاريخ . وتهتك قدسيته إذ
تجسده على غير ما كان ..
ويتحول أبطال التاريخ إلى

(هل رايتم رواية تاريخية
بلا عاشق ومعشوقة ولست
أعرف من أين يأتون بهم
فعلم التاريخ نادرا ما
ينساق إلى المخادع) .
والويل لنا ، والويل
للمعرفة التاريخية إذا ما
تحولت الرواية إلى مسلسل
أو مسرحية ، ويشخص
الناس بأبصارهم إلى
التاريخ مجسدا متجسدا
مستعبدين عبث الماضي .
والويل لنا أكثر لو اتقن
السيناريست حرفته ،

شخص مخلقة ومختلفة لتطبع في أذهان البشر صورة غير واقعية عنهم . ولعل ما هو مخلوق ومختلف يتغلب على ما هو حقيقي بفضل التجسيد والتجسد المائل أمام العين . ويفضل الإبهار والإتقان في الأداء .

ولعلنا نتساءل عن أشكال هذه المزاجية غير الشرعية بين التاريخ والأدب ، فنجد أن البعض منها قد أتى عفوا .. عندما أقلت التاريخ من قلعه الحصينة والمتحصنة بالاداء الأكاديمي الصارم على أيدي المؤرخين والرواة والنحاة واللغويين والفقهاء والقصاصين العرب والمسلمين الذي خلطوا بين الأسطورة والحقيقة وتحدثوا بأسهاب عن وقائع تاريخية اختلطت فيها الأساطير بالخرافات بالوقائع الملموسة ، بالشعار والرؤى الأدبية ، وتحول التاريخ إلى حكايات ، الكتابات الأدبية إلى تاريخ ، فانت تمسك بكتاب الأغاني لتفلك الحيرة .. هل تصنفه كتاب أدب أو كتاب تاريخ ، أو تاريخ للأدب ، وهكذا . وتمسك ببعض كتب الفقه لتجدها مملوءة بالروايات التاريخية .. بعضها صحيح وبعضها ليس كذلك .

وإن البعض منها قد أتى من باب تملق الحكام فكان الكاتب بعيد كتابة التاريخ ليتطابق مع رغبة الحاكم ورؤيته .. فكتاب مؤرخو

بنى أمية صاغو التاريخ (إن صح أن تسمى ما كتبوا تاريخاً) على هوى الأمويين ولحسابهم ، وكذلك كان الأمر في زمن العباسيين .. وهذا طبيعي في زمن تشكل فيه حتى الفقه كي يتلاءم مع هوى الحكام .

وعلى العكس فقد أتى البعض منها من باب مناوأة الحكام بأسلوب رمزي بهم .. فخيال الظل الذي ابتدعه المصريون كان مسرحهم ومسرحياتهم ذات العمق التاريخي التي تسخر من الحكام وتنتقم منهم منهم بضحكات تجلجل في قلوب الفقهاء والمضطهدين . وبذات النهج كتب عبد الله الزديم مسرحية "السعد العظيم والتوفيق" (التي ربما كانت أول مسرحية مصرية بالمعنى الفني للكلمة) والتي تحدث فيها عن "الملك الرومي" والواد الأهبل" ويقصد بهذين الوصفين الخديوي توفيق .

والغريب أن الخديوي (الأهبل فعلاً) قد لبي دعوة حسرة من النديم لحضور المسرحية ، وحضرها وضحك كثيراً .. ضحك ولم يفهم حتى لفت نظره رياض فاشا إلى أنه المقصود بالرمز .. فغضب غضبة خديوية .

ولعل ما يزيد تعقيد الأمر هو إقصاء النقد الفني والأدبي نفسه في الموضوع فالنقاد إذ يحاولون تفكيك الرموز بعد استعمالها ،

يضفون طابعا غائما ومعتما على النص الأدبي فينسبون إليه ما لم يقصد ، ويفترضون له ما هو غير مفروض .

وأذكر أنني في واحدة من خطايي كتبت رواية "السكن في الأدوار العليا" وبالطبع لمست فيها الفترة الناصرية (ربما مرتكبا ذات الأخطاء التي انتقدتها فيما سبق) وتفاجئني ولست لماذا أكوام من محاولات المتابعة النقدية (كان أغلبها مجاملا) لكنها في أكثرها اختلقت رموزا تاريخية لم أقصدها . وقدمت تفسيرات لم تحظر لي على بال .

وهكذا يزداد التعقيد في العلاقة غير السوية بين التاريخ .. والأدب .

لكننا بطبيعة الحال لا نريد تحصين التاريخ ضد أي غزو أدبي .. ولا إقامة حاجز قانوني يمنع استخدام المادة التاريخية كمادة درامية . لكننا فقط نريد للمادة الدرامية أن تلتزم إلى أقصى قدر متاح بالحقيقة التاريخية . وأن يعرف المشاهد والقارئ والمتابع أن ما يجري تمثيله أمامه هو اختلاق وتخليق وهمي في أكثره ، وأنه ليس في مجمله أو حتى في أكثره منتسبا إلى علم التاريخ .

ولما هو مجرد تشابه في الأسماء أو المسميات .

مؤتمر ضد الحداثة وقصيدة النثر والتطبيع!

رسالة المنيا

ميلاد زكريا يوسف

في الجلسة البحثية الأولى قدم محمد السيد عيد ورقة بحثية حول "التراث في رواية الزيني بركات - جسمال الغيطاني" وفي بداية حديثه قدم محمد السيد عيد أسباب لجوء كتاب الستينيات إلى التراث في: رغبتهم في الابتعاد عن ربط العمل الفني بفترة محدودة يصبح بعدها لا قيمة له، والابتعاد عن الخطابية والمباشرة، وتجنب المواجهة مع السلطة وضمان مرور العمل رقابياً. وهو الطريق نفسه الذي سار عليه الغيطاني في روايته "الزيني بركات". ثم قدم تصوراً حول الحوادث المحيطة بشخصية الزيني بركات، وزكريا بن راضي كحبيب البصاصين، وهي الشخصية التي جاءت من وحى خيال المؤلف ولها علاقة لها بالتاريخ الحقيقي كما ورد في بدايع الزهور لابن عباس، موضحاً أن الغيطاني قد كتب روايته معتمداً على اللغة التراثية نفسها شكلاً ومضموناً بل حتى بأخطائها كما هي.

أما د. أحمد السعني فقد قدم ورقة بحثية حول "النظير الواقعي والنظير الأسطوري في مسرح أنس داود" ووضح في حديثه أثر هزيمة ٦٧ ونصر ٧٣ على المجتمع العربي بطموحه وأماله وآلامه واستشرافه

في الفترة من ٨ إلى ١٠ أبريل الماضي،

وعلى مدى ثلاثة أيام عقد المؤتمر الأدبي الثالث بالمنيا

بالتعاون بين مديرية الثقافة

وكلية الآداب بجامعة المنيا، برئاسة د. عبد الهادي

الجوهري عميد كلية الآداب،

وأمانة د. جمال التلاوي رئيس نادي الأدب بمحافظة المنيا.

وكان محور المؤتمر هذا العام

هو "التحديث في الأدب العربي المعاصر في مصر"، وكان

مقرر أن تتم مناقشة قضايا التحديث من خلال علاقته

بالتراث وعلاقته بالمكان

وعلاقته بتداخل الأجناس الأدبية، بالإضافة إلى محور

خاص عن الحركة الأدبية في المنيا،

لأن تأخر وصول الأبحاث وغياب عدد كبير من

أصحاب هذه الأبحاث أدّى إلى أن تقتصر

أبحاث المؤتمر على مناقشة هذه القضايا المهمة مناقشة

عابرة.

للمستقبل وتأثير موجز للمسرح الشعري بين أن أنس داود قد سار على الخط التطوري للمسرح صلاح عبد الصبور. وأكد د. السعدني أن المسرح عند أنس داود إنما كان تعبيراً عن موقف ، وذلك عن طريق استخدام التظليل التاريخي والأسطوري في مسيرة موازية للتظليل الواقعي . فهو يقدم حكاياته المسرحية مغلفة بقصة مستلهمة من الأساطير أو التاريخ ليقدّم فيها رؤيته للواقع العربي المعاصر.

وفي المناقشة التي تلت البحثين أشار د. كامل الصاوي إلى ضرورة التفريق بين ما هو أسطوري تاريخي ومما هو تخييلي. ثم أشار إلى بحث محمد السيد عيد من حيث أن المهم إنما كان هو توضيح فلسفة الغيطاني في لجوئه للحكاية التاريخية . ثم أشار أيضاً إلى عبارة قالها الغيطاني باننا نعيش بذاكرة فاضوية في خط يتجه للوراء باتجاه الماضي.

وأشار ميلاد زكريا إلى خطأ الباحثين في عدم توضيح محتوى مصطلحي التحديث والتراث ، مما أفضى بالباحثين إلى الوقوع في دائرة التفسير للعمل الفني لا دراسته . وطرح تساؤلاً حول موضوع القضية التي تناقشها الجلسة وهو:

هل القضية موضوع الدراسة هي "تحديث التراث" ، أم التحديث القائم على استهلاك التراث. وأشار إلى أن الغيطاني كان يحاول محاكاة التاريخ مباشرة معتمداً وكما أشار الباحث نفسه على الحدث التاريخي وطبيعته ومشكله ولغته بل وبخطائه نفسها.

وأشار د. علي البطل إلى أن صلاح عبد الصبور كان أيضاً ممن استخدموا الرمز والموروث التاريخي والأسطوري في أشعاره ومسرحياته . على أن استخدام الرمز في النسق الروائي كان يجب ألا يكون هو الهدف بذاته بحيث لا يؤثر على العمل الفني ولا يصير العمل تابعاً تبعية مطلقة لحدود هذا الرمز المستخدم ومعنياته.

وفي الجلسة الثانية التي تضمنت ندوة مفتوحة عن التحديث في الأدب العربي الحديث، تحدث الشاعر رفعت سلام عن تجربته وتجربة جيله الحداثي، فنحيت عن علاقة السبعينين بصلاح عبد الصبور وشعراء المقاومة، مبرراً في ذلك الإطار الدور الذي لعبه كل من: لوركا - نيرودا - نازم حكمت - بريخت - أراغوان ، في تشكيل الوعي الجماعي لدى السبعينيين، ورصد جذور القصيدة الأدونيسية وقصيدة النثر بالمقارنة بشوكة الشعر الحديث التي كان أبرز رموزها بودلير ورامبو. واعتبر أن كتابات المتصوفة أمثال النفري والحلاج وابن عربي كانت تمثل جذراً لشكل النص الحداثي الجديد، وعرض للمبادئ التي طرحتها جماعة "إضاءة" وذلك برصد موقفهم من الفن الشعري وعلاقته بالموقف النقدي المعاصر لهم.

ثم قدم الدكتور علي البطل بحثه الذي دار حول "آليات القراءة للنص الشعري" من حيث أن قراءة النص تعتمد - في رأيه - على ثلاثة عناصر هي: النص - المتصور الذهني - المرجع الخارجي (الواقع الذي يشير إليه النص). وقال بأن الشعر

العربي حتى الآن ظل متوتراً بين توفير هذه العناصر الثلاثة وعدم اكتمالها كلها معاً. فالنص الجاهلي لم يكن يستمد الصورة الشعرية في الواقع ، ولكنه كان ينطلق من التصور الذهني كمحاولة الاستسقاء. فالقصيدة الجاهلية لا تمثل الواقع بقدر ما تمثل أسطورية اللغة بحيث يظل المتصور الذهني هو أساس النص .

أما النص الحديث فهو يجبر المتلقي على البحث عن عنصرين من العناصر الثلاثة فلا يترك له الشاعر سوى النص الشعري بلا مرجعية خارجية أو تصور ذهني، وبذلك يصبح المتلقي فاعلاً لأول مرة في الشعرية العربية في إنتاج القصيدة.

وأثارت هذه الجلسة خلافاً ونقاشاً واسعاً حيث قام الشعراء د. حسن فتح الباب وعبد المنعم عواد يوسف وأحمد عنتر مصطفى بتوجيه انتقادات شديدة إلى الحداثة وقصيدة النثر خاصة واعتبروا أنها شكل غير مقبول وليس لها طعم ولا لون ولا رائحة ، وذلك بقصد إيضاح موقفهم من الحداثة عامة مدافعين عن جيلهم في الوقت نفسه. وهو ما أفضج في الجلسة الصباحية لليوم التالي حيث قدم د. حسن فتح الباب ورقة بحثية حاول فيها أن يتعقب جذور قصيدة النثر ابتداءً من العصر الجاهلي وحتى الأدب العربي في مطلع القرن العشرين ، ليخلص في النهاية إلى أن قصيدة النثر ليست شعراً لاقتناعها للركن الأساسي في الشعر وهو الإيقاع الخليلي.

أما الشاعر إسماعيل عقاب فقد كانت ورقته بعنوان "قصيدة

الطحاوي ومحمد توني، كما شهدت هذه الأمسيات الصراع التقليدي بين شعراء قصيدة النثر وشعراء التفعيلة.

وقد ظهر الشاعر صادق شرشر ممثلاً قوياً ومتميزاً لقصيدة النثر العامية. هذا بالإضافة إلى ندوة أخرى لقراءات القصيدة والتي برزت فيها القاصة منار فتح الباب والقاص حمدي أبو جليل بالإضافة إلى عدد من القاصين الشباب في المنيا ومنهم عصام السنوسي وإيمان الطوخي.

وإذا كان المؤتمر - الذي تجمّع تنظيمياً بفضل جهود الدكتور جمال التلاوي أمين المؤتمر - لم يخرج إلا بالقليل من القيمة البحثية إلا إنه أكد للمرة الألف على موقف المثقفين المصريين تجاه عدد من القضايا المهمة، وظهر هذا جلياً في التوصيات التي اتخذت بها أعمال المؤتمر. وكان من أهم التوصيات:

- إعلان المؤتمر تأييده للموقف الوطني الرافض للتوقيع على معاهدة حظر انتشار الأسلحة النووية إلا بعد توقيع العدو الصهيوني عليها.

- إعلان المؤتمر وقوفه إلى جانب الشعب العراقي ورفضه القاطع لكل محاولات تفتيت وحدته وإدانة الإجراءات التعسفية والهمجية التي تمارس ضده، كما أعلن المؤتمر رفضه الحصار الظالم المفروض على الشعب الليبي.

- إعلان المؤتمر رفضه أشكال التطبيع كافة مع العدو الصهيوني وإدانة كل موقف يشارك أو يليق أية دعوة لزيارة الكيان الصهيوني أو التعامل معه ثقافياً.

تسمى دائماً إلى ترسيخ وتثبيت الأنماط الثقافية والفنية القديمة مما يعكس لنا مدى قداحة أزمنتنا المعاصرة.

وأشارت الشاعرة غادة عبد المنعم إلى عدد من المفارقات التي وردت في حديث الشاعر إسماعيل علقاب وتناقضه مع نفسه في اعتباره قصيدة النثر نتاجاً للظروف الاجتماعية التي نحياها، ومع ذلك يرفض تقبل هذا النص. بالإضافة إلى عدد كبير من الأخطاء المنهجية والتاريخية والإطلاقات التي وردت في حديثه.

وفي جلسة المساء قدم الشاعر سعد عبد الرحمن دراسة حول القصيدة القصيرة في الصعيد وبعض ملامح الحداثة فيها، حاول من خلالها إثبات مواكبة القصيدة في صعيد مصر للتطورات والتحديات المستمرة التي طرأت على فن القصيدة معتمداً على إبداعات كثير من أدباء الصعيد على اختلاف أجيالهم.

وقدم الباحث الشاب شعيب خلف قراءة نقدية لشاعرين من شعراء المنيا هما محمد توني وعفيفي الطحاوي، وكانت دراسته بعنوان (التصوف بين الفعل والكتابة). ويرغم أن الدراسة لم تحاول تقديم تاصيلات عامة للحداثة والتراث، إلا أنها استطاعت أن تثبت منهجياً استفادة الشاعرين من التراث في قالب فني حديث.

وقد أقيمت ضمن فعاليات المؤتمر أمسياتان شعريتان بكلية الآداب، استطاعت أن تؤكد على جيل من شعراء المنيا الشباب وهم: محيي عبد العزيز، وحيد بلامون، عفيفي

التفعيلة قصيدة النثر، من منظور التجريبية الشعرية العربية. وأشار في حديثه أن الحداثة قد تم استيرادها من الغرب في محاولة لتدمير ونقي التراث الشعري والثقافي واللغة العربية كاملة. كما أشار إلى أن الفن الشعري كان دائماً يحتاج لطبيعة التغيرات المجتمعية، وفي هذا نشأت قصيدة التفعيلة ثم قصيدة النثر.

وخارج هذا الإطار العدائي - الذي جعل الدكتور على البطل يصف المؤتمر بأنه مؤامرة ضد الحداثة والتحديث - يجيء بحث الكاتبة والناقدة فريدة التفافيش ليحاول إثبات حق الفنان في التطوير والتجريب تبعاً لمعطيات عصره وإيقاعاته. وكان بحثها بعنوان الزمن المستور للتحديث في الأدب العربي المعاصر. وقد ربطت فيه ظهور التحديث بنشوء الرأسمالية وانتشارها في العالم، وفي طرح تاريخي مختلف وجنيد أكدت أن الاستعماريات القديمة لم تعمل على تطوير الدول المستعمرة بقدر ما قامت بخلق رأسمالياتها القومية النامية، وفي ظل هذا نشأ مفهوم القطيعة مع النظم الجغرافية القديمة، وفي ذلك رصدت نشوء الاتجاهات الحداثية والإحساس الأدبية الجديدة والضرورة على أساس هذه القطيعة ابتداء من تطور القصيدة مروراً بتطور الرواية وانتهاءً بتطور الشعر والمسرح الذي ركزت عليه بشكل خاص.

وفي تعليق كامل الصاوي أشار إلى أن الهجوم الشديد الذي يشهده المؤتمر على قصيدة النثر إنما يثبت أن المشكلة هي في طبيعة العقلية العربية التي

نصوص

ما أكثر الكلاب

نص

د. فزري لبيب

والإدام . انتظر حتى خرجوا ففسار خلفهم إلى خيامهم . قبع هناك واستقر لم يكن له لون محدّد . ربما كان رماديا ، وربما كان أبيض ترسبت فيه الأوساخ أخذوه إلى النهر . دفعوه إلى الماء حتى اغتسل كما يجب . عندما خرج كان شعره بلون النيل . قال البعض : هو حريابة لا لون لها ، ولها كل الألوان . أصبح تسليتهم المفضلة يلعبون به أو يلاعونه . لم يعد له من عمل غير اللهو الجري من هنا وهناك حتى إذا نام الجيولوجيون تسلل إلى خيمة العينات وأغفى ، ينتظر شروق الصبح ليهرع يرقد أمام خيامهم ، وكأنه كان هنا لك طوال الليل ، حتى إن ظهروا أمامه تمشح باقداصهم وذيله يتراقص لا يكف عن الحركة . كرهه الخفير كما لم يكره أحدا . أسماء "النذل" هو الذى أدخله المعسكر ، إلا أن الكلب خذله عند أول فرصة ، وهو الذى يمنعه اليوم من إحضار كلب آخر ، فالمعسكر لا يتسع لكلين . يكفى أن يكشر هذا "النذل" عن أنيابه

العجلة الاحتياطية لسيارة المعسكر . إنهار الخفير ، أقر بنومه وأقسم ألا يعود إلى ذلك أبدا .

منذ تلك الحادثة والخفير مهموم ، يحاول جهد طاقته الفانية أن يكون يقظا ، تفتق ذهنه عن حل بريخه ، ويقوم عنه بواجبه . ذات يوم دخل المعسكر يجرجر خلفه كلبا مغلول الرقبة . ظل طوال الليل يعوى من الجوع والألم ، أطار نوم سكان المعسكر . ضج الجميع ، فاطلق الخفير سراحه وهو يلعن الدنيا ومن فيها .

"ضبال المانة" وهو الاسم الذى أطلقه أمين المخزن على الخفير ، لا يكف عن المحاولة . كانت تلك هى القشة التى أمسك بها ، ولا ينبغي إفلاتها . صادق كلبا ضالا من تلك التى تصوم حول المعسكر . استدرجه فيما بعد إلى داخله . واكتشف الكلب فى سرعة فائقة أن بالمعسكر شيئا آخر غير خبز الخفير الحاف الحاف .

قاده آنفه إلى حيث "ميس" الجيولوجيين . أثار شفقتهم . قالوا له ببعض الطعام

القيم المعسكر قرب الشاطئ الغربى ، بجوار "المردة" ، حيث يموج المكان بالمرائب الشراعية والصنادل والحركة الدائية ، شحنا وتفرغا ، كان يمكن للجالس فى الخيمة أن يرى السفائن كطيور بيضاء رشيفة ، تتهاذى فوق مغرق النهر . المعدنية البخارية تنعق فى بعض الأحيان بصوتها الباكى ، تحمل الموتى والمشيعين إلى الشاطئ الشرقى ، حيث الرقدة الأبدية .

كثيرا ما يمر نفر فى الناس عبر المعسكر أو إلى جواره يستشير ذلك غضب الخفير فيشتبك معهم . هو رجل جاور الكهولة إلى الشيخوخة . لا يدرى أحد بالتحديد كم عمره . إنه طويل عريض . جثة هائلة لها شنب مبروم . صوته كالطبل ، لا يفوقه غير شخصه المدوى أثناء نوبته . عندما يبدأ فى الزعيق "من هناك؟ يعرف الجميع أنه قد استعد للنوم . أمين المخزن لا يحب تلك الفسادة والخفير يتكرها . اختفت

حتى يقر أي "تخيل" آخر ناجيا بنفسه . جعله هذا "الكلب هزاة المعسكر ومدار نكاته . سد عليه الطريق وأغلقه . غدا كلب "البهوات" وإنزوى الخفير مسلما بهزيمته في معركة غير متكافئة.

تعالى الكلب على العمال فازدروه . أطلقوا عليه اسم "النحس" . سخر منه البعض كأنما هو كلب العمدة . كان يعرفهم واحداً واحداً ، إلا أنه ينبج عليهم كلما اقتربوا من خيمة المكتب أو خيام الجيولوجيين . يشم من نظراتهم إليه ، احتقارهم له ، يحاول جاهدا أن يخفيهم ، أن يلزمهم حدا بعيدا عن خيامه .

ألوحيده من بين العمال ، الذي يتعامل الكلب معه باحترام شديد وخضوع ذليل هو الطباخ . إنه صاحب حق في ركله وسبه ، وعليه أن يتقبل ذلك بهزة راضية من ذيله . الطباخ لا يحبه ولا يكرهه ، لكنه يرى فيه أفاقا غدا "أزرقيا" ، عرف من أين تؤكل الكتف ، فأتجه دون تردد إلى حيث يمتلئ دون جهد .

أمين المخزن لا يرى فيه غير صنو للخفير . يأكل ويشرب وينام ولا شيء غير ذلكم . أسماء "العواطلي" الكلب يخشاه . يراه أفنيا لا يسهل التعامل معه . صار يتجنبه كلما رآه . هو لا ينال منه غير المهانة والسخرية .

الجيولوجيون يسمعون بكل تلك الأسماء ويضحكون . بالنسبة إليهم ، هو كائن ما بلا اسم ، لكنه يحمل ، في ذات الوقت ، كل تلك الأسماء ، إنه "بهلوانهم" يسليهم والتمن بقايا طعام ، هم في غنى عنها ، إنهم يستمعون بلا مقابل .

تركوا "الموردة" والمنطقة كلها إلى عمق الصحراء . الكلب معهم ، يابى العمال أن يأخذوه معهم في عربة المهلمات ، ويصبروه على ملازمة سيارة "الركاب" مع الحيولوجيين .

طالت الصورة ، أظهرت التحاليل العملية صلاحية الخيام في المنطقة الأولى ، فعادوا إليها لدراسات تفصيلية . ما إن وصلوا "الموردة" حتى كادت الفرحة تفقد الكلب توازنه . هنا موطنه ومرجع صلصته . جسده الآن اكتظ باللحم حتى بدا كالوحش . غدا شعره سمنى اللون لامعا . قال أحد الحيولوجيين ، "أكتسب هذا اللون من كثرة الدسم الذي اكتنزه" .

إنهمك الجميع في إقامة المعسكر ، فلم يلتفت أحد لوجوده ، في المساء ، عندما استقر كل في خيمته ، لم يعثروا عليه ، ظهر ساعة العشاء ، أمام خيمة "المبس" . كان يادى الإزهاق . قال الطباخ وهو ينظر إليه شززا ، "كلب خباص" . لم

يفهم أحد ما يعنيه . استوضحه ، قال ، "ننى" . قالوا ، "تلك مفهومة" . قال "لا أقصد ما فهمتم . أقصد..." بدا الصرخ عليه . استثار فضولهم . فقالوا جميعا في صوت واحد "أفصح" . قال في عجلة ، "يجرى وراء النسوان" . بدت الإجابة أشد غرابة من كل ما سمعوا . قال مرثيا ، "لا أقصد الحريم" . أقصد أنثا الكلاب" . قهقهة البعض . قال أحدهم ، "أين حظ" .

في اليوم التالي ، لم يروه أمام الخيام كما اعتاد . لم يظهر ساعة الغداء أو العشاء قال لهم الطباخ شامتا - وهم لا يدرون فيهم أم في الكلب - "ذهب ولن يعود" . نحن في موسم التوالد . طوال النهار لم ينقطع شجاره مع ذكور الكلاب . هزمهم جميعا فخلصت له الأنثى التي جرت خلفها واختفيا . لن يعود .

هبط النبا عليهم بالصمت . بق أحد الحيولوجيين كفا بكف . قسأل "نذل" ، "نذل حقيقي" . علق آخر وكان أكثر هدوءا ، "أما الغضب" وهو لم يفعل غير الفعل الطبيعي . قال ثالث أسفا ، "فقدنا بهلوانا" . قال لهم رئيس البعثة ، "لا تحزنوا . سوف يأتكم غيره ، فما أكثر الكلاب" .

تبول إراده

قصة

حسان وهشان

بالبهزيمة في بيوت
أصدقائي المتزوجين
وفرحت باطفالهم ،
فاشتكت لي أن تليفونها
لايعمل رغم أنها دفعت
فاتورة ضخمة في الشهر
الماضي ، وأنها تفكر في
رفعه من الخدمة حتى توفر
ثمن الدواء لأختها ،
أخبرتها عن رغبتى في قتل
صبيقي الذي ضربنى أثناء
نومى ، وعن سفر أبى
وأمنى لأربعة عشر عاماً
وانهم وفروا لى شقة بها
بانيو أحب أن انام فيه
عاريا واستمع للموسيقى
والأذن .

أخبرتني أنها تأخرت
وتريد أن تصل لبيتها
سريعا وتركتنى أحسست
بضغط البول فى مثانتى
فتجاهلت - لااطيق رائحة
دورات المياه العمومية
حتى ارتككت على حائط
وسمحت لأعضلات فتحة
المثانة بإغراق ملابسى
بالبول .

أخبرتها عن صديق
قتلته فى رأسى ودفنته فى
منطقة مظلمة حتى لايعود
للحياة وأصبحت ابتسم
فى وجهه لما القى عليه
التحية العابرة ولاطيق
الجلوس معه ، خلصت
البنطلون من مسمار
بالكرسى وحكيت له بدون
خجل عن رغبى لما صموت
وهو يضربنى فى وجهى
بقبضته وصراخه فى
وجهى ومحاولة قتلى وأنه
قد حكى لبعض الأصدقاء
أننا اختلفنا لأننى شخص
مستفز وأنه قابلنى
بذراعين مفتوحتين ورغبة
فى تجاوز الموقف .

أصبرت على أن تدفع
لنفسها ثمن الشئ لأنها
مستقلة وكونها أنثى
لايعنى أن أدفع بدلا منها ،
وقالت إن كراسى الخيزران
تؤلمها وتفككت فى
نحويتها وصغر رديها .
فى الطريق حاولت أن
أكون نكيا وأخبرتها عن
الإحساس بالوحدة
وافقادى لأمى والإحساس

على ترابيزة من
الخيزران المبتكك جلست
ترتدى جيب بيضاء
بكسرات كثيرة وبلوزة
واسعة تدارى نحولتها
وتجعلها مبهجة ، تجلس
وتدخن سجائر النعناع
التي لااطيقها لكن أحب
يدها وهى تمسكك
بالسيجارة .

فكرت أن أجلس أمامها
وأقول لها إننى أحبك هكذا
بدون مقدمات كحل بسيط
لخجل الذى لاأعرف من
أين جاء - لست خجولا
عادة - أعدت تجاهل
رغبتى فى التبول وجلست
، قلت صباح الخير .. إزيك
ولم أقل شيئا .

أخبرتني عن أختها
الصغيرة المريضة
بالسرطان وأنه لم يبق
لأختها أحد سواها ، أهدرت
كوب الشئ بين كفيها
واشتكت من ارتفاع أسعار
الأحذية المريحة وصعوبة
الموضوع الذى اختارته
لرسالة الماجستير وخوفها
من إدمان المهنتات .

من صبح السمكة بالفحة؟

فصا

طارق السيد إمام

(٣)

.. تسأل الفتى عن صبح السمكة بالفضة ، وناه فى النيل عروسة البحر . الفتى احتسى الحليب وتناول الجبن ، وسار فى الممر المظروق بالأحنية . كان لاعبو الموسيقى يقيمون الاحتفالات ، وبين السيقان كانت الزعانف تؤرجح الأرجل ، وتعلن - بهدوء - عن المياه التى أطلقها السبيل فى غياب الحاضرين .

.... الذباب اكتفى بان يحط على الهياكل الملتوية ، ويحمل للفضاء رائحة البحر .

الفتى راي الحارة ورأى مكبر الصوت يحيل الأسماك إلى درجات فى السلم الموسيقي .

تسأل الفتى عن صبح السمكة بالفضة ، فلم يجد سوى الدرويش الذى كان يعتلى وسط الحشد ، ويحمل الأسيل على كتفيه....

، ويطلق الصوت الأوبرالى . فتية الهندسية تركوا السماء للسلم المتنامي ، واقتنصوا الفرصة التى كانت غائبة لصباغة الأسماك . سمكة وحيدة ظلت ملونة بالأبيض والأسود . وصنعت وجهها مدرجا مكسوا بالرمل .

لم يتشمم الساحر رائحة شواء ، ولم يضع الكوب فى فمه كي يمتلأ بالسحاب . البالونات كانت تتضام فى قفص هوائى وتخرج الراقصة التى ضاعت حنجرتها فى الهواء .

الأسماك ظلت تتلوى فى زيت الذرة ، غسبر أن حناجرها انتقلت فى لحظة إلى الرأس الغائب فى ذروة التحايا .

لم تفتح النافذة على العتمة ، غير أن الصوت كان يخترق الحاجز ، فيشعل الصلاة ويحيل فتية الهندسية أسرى للفضاء المعلق .

.. هكذا اكتظ البهو بالحشد الذى غاب ، وليس على النافذة سوى طائر وحيد..

(١)

.. مثل قطة تصنع الهياكل الملونة ، سوف يغفو فى الفة ، ويوقظ العلامات من دقت التثريح . سوف يستدعى غلاما له قرط قضى ويقيم الاحتفالات فى أصغر بهو ، ثم يوقظ - دونما قصد - الوردة التى غفت ذوا .

هكذا .. سوف يجيد التحنيط الجماعى للتماثيل المبللة سوف يعبر الميدان نحو الضيعة التى تمثلها بالمطر الملون .

ولن يكون فى الحظيرة بعد أن يذلف .. سوى دجاجة اليفة تصعد - فى سلم لامرئى - نحو السحابة الوحيدة وعازف يطل عبر ثقب صغير ، ويوقظ النوافذ...

(٢)

.. الطيور التى لم تنقر فى الراس ، أمسكت بالمكبر وأطلقت العواء . كان الساحر يقبل النافذة



سجع...

(ا)

السمة تطلق الغناء،
والشيخ يلقي خطبة الغناء

.. كل من عليها فان، فأي
وجه بقي؟
السمة اقتلعت من بين
يدي المطرب الميكرفون،
ونفخت فيه فانشفقت الأرض
عن زميلاتها وخرج الشلال
من الثقوب السوداء.
... الشيخ أعاد صياغة
السمة، وقذف بخياشيمها
في خليط الخل والماء،
فعلمها النوبة وقضى على
الوياء.
غير أنها خرجت - بعد ما
فعل وما انتوى أن يفعل -
تشعل الزميلات بنظرة،
وتطلق الغناء....

(ب)

السمة الراقصة راقصة،
وعروسة البحر تفحص
المريض بنظرة فاحصة...

.. لا تدري السمة متي
تعلمت الغناء النوبي،
فأسكت الدفء وهجرها
أفراد الأسرة.
السمة تعلمت نداء
الدخان، ومالت خياشيمها
بالأفيون. في ملهى سيد

الملهى وتحلقت السمة، ثم
انفجرت على إيقاعها
الراقص...

(ج)

الفتى الماهر كهрман،
والسمة تعلن عن سيادة
المكان...

.. للفتى كهрман سيارة
سوزوكي، غير أنه حزين

الليل القطم صارت السمة
الراقصة في المياه.. هي
السمة الراقصة على خشبة
المسرح.

.. عروسة البحر اقتلحت
العبادة في حارة شعبية،
وأطلقت في طبقات الفضاء
حنجرتها. ومع ذلك فقد
رفض المنتج صوتها المجرد
أن يبلها يعوقه عن
معاشرتها جنسيا.

هكذا صارت عروسة
البحر طييبة تلبس المنظار
النسميك الفاحص،
والجماهير احتشدت في

سأله الرجل البسين عن
المسكلة فأجاب بالجملة
الشهيرة.

"أحب جهازى منين..
فاختتم البسين ذو الخبرة
المكينة والمكانة حديثة
بجملة واحدة:
احتكم الأمر..."

السمة خبات القائمة فى
طياتها، وأعلنت السيادة.
لما رفض الفتى كهرمان
أعادته بمركبة فضائية إلى
كتاب الحكايات، وإنهكت فى
تقليد صوت البطة...

(د)

الموسيقى فى اليد البضة،
والسمة صارت فضة.
فضة، فضة

... الحكاء تكلم عن اليد
البضة التى تعلتلى الريح
فتشعل الموسيقى. أما الفتى
، فكان حائراً مغلوباً حين
رأى السمة غائبة فى
الفضة.

كان أبوه ينهى "سمكرة"
السيارة، وفى المراحل
الآخيرة لاحظ الفتى المغيب
أن عليه الإسبرائى لم ينقذ
سائلها. حين تشمم الفتى
ظهر السمة ، وأصغى
للموسيقى الطالعة من العين
الميتة والجن المخلق، أدرك
الخدعة وقال:
"أريد السمة الفضة"

الحقيقية التى قرأت عنها،
ورآيتها فى أحلامى.

حينها .. أقام أبوه
مصنعاً لإنتاج البان
العصفور . سافر إلى القمر
وعاد بجبل مضيء، وقيل
بمطية مهراجا.

السمة المنسية حين
اشتعل جسدها الملح من
كثرة التحفظ عليها ، عبات
الدواليب برائحتها ،
وأعلنت الريح فقجرت
الموسيقى كيد بضة،
وتشعلت فى مؤخرة
السيارة.

دهنت الهواء بالدوكو،
فصارت الفضة أكثر فضة...

(هـ)

... كان السمك يملأ البحر ،
ويطلق الأناشيد للفتاة التى
ضاع منها طابور الصباح.
هكذا تبخر النشيد فى
أذان الغريب، وصار سحابة
قائمة أصابت الفضاء
بالدوار.

... فى طقس غامض
أغلقت الدجاجات الحظيرة ،
واستمعت للنغم الذى أطلقه
كائن مؤقت ثم رحل.

السمك تخفى فى هياكله،
وأقام اللعب فى حلبة
الصلاة الخفيفة، فتحول إلى
مرتكز لآلة الغريب.

هكذا صار الغريب يطلق
النغم على قاعده من

الأسماك التى انطفت.
ربما باغت أحدهم الحشد
بالتقاط صورة فوتوغرافية،
فاشتعل الموكب، وتحول
الجمع الذى أصغى إلى
تمثال واحد كبير مبلل، على
قمته سمكة وحيدة ملونة..

(و)

.. المغادرون يتشبثون
بالأسطح الهشة ، والذى
يطلق الغناء من مكان
غامض صار إلهاً لرسم
الأطفال.

هكذا انتقل أحذية أضيف
مما ينبغى ، وشاهد شمساً
عليها قطرات من الثلج.

الأذرع المضطربة فاتها أن
الطفل يرسم الرجل وحيداً
فى فراغ الحائط، فأعلنت
عن أشجار جديدة ملتبسة.
السمة فجرت الميايين
عندما أغفل الطفل رسم
حنائى الطائر الذى يصعد
الجيل بخطى ملتبسة ،
وأعلنت الحداد على الحد
الذى هيا له الطفل كوخاً
بديته الريح.

... هكذا امتلات جعبة
المدرس القادم من الريف
بالقيلة المكترزة والشخوص
المبهمة ، بينما السمة
تطلق - من سماء تراها
وحدها - تحية صغيرة
مبندة...



مثل متسول صغير

عبد الحفيظ طاييل

مثل متسول صغير

لا بد أنني سأفكر في الاستيقاظ في
العاشرة

مثلاً

وأذكر نفسي بأماكن أخفيت فيها
أنصاف السجائر وأهمل غسل

الجوارب

وأردد أغنية

سأذكر أيضاً

أن أحصى عدد «الكيلوات» التي

أخفيها في مكان ما

وأن أكشط حيواناتي المنوية منها

وأحفظها في شروط ملوحة جيدة

للشقاء القادم وأن أتخيل

نفسى بعد عشرين سنة:

رجل أصلح تماماً

ظهره مقوس ٩٠

وخصيتاه ثقيلتان عليه وله امرأة لا بد

أن تكون صلعاء

رجلٌ بعضو نكورة طويل ومرتفع دائماً

وله ناس، يضحكون عليه

في الشوارع كلها

لا بد أن أبتكر ردود أفعال تصلح بعد

عشرين سنة

مثلاً أجرب حقن الهواء

أترك الطفع الجلدي بلا علاج

أملأ مثانتى بالبول عن آخرها دون ألم

ولبعض الوقت

لا بد أن أمارس إخفاء ما

أترك الحيوانات المنوية في أماكنها

وأرسم مستطيلاً وأسميه

متحفاً أعلق فيه «الكيلوات» حسب

ترتيب زمنى

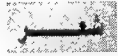
ربما أحبط نكر ضفدع

وأسميه

أمراأتى أو تعويذتى

مثلاً.

ألفه الفقہ



محمد الحمادي

-١-

بكيت كثيراً لأبي
لكنه لم يكن يعطيني
ذلك القرش
الذي يشتري لي حلاًماً

-٢-

توسّد الغيب
إذن
واستريح
إلى ثقليك
أيها الجوعان للضوء
تمتّع
بانتظار الجنون

-٣-

هذا الضوء الذي يتسلل من جسدك إلى
لايفزعني كثيراً
فقط
دعيه يعمل في صمت

-٤-

ليس لازماً
أن يكون العري كاملاً
حين نملاً الحصى المتعبة
بدفء التهشم

-٥-

قلّبت جثتي
لم أكن رأيتها من قبل
فقط تأكدت
أنها صالحة للإهداء

-٦-

النارُ بالباب
الباب نفسه الذي لا يطرّقه أحد
آه..
يا الله
أنا هنا
لا أحد معي

-٧-

يسقط
مدفوعاً بالضحك
يغنى للأرض
للهواء
للزمان الذي لن يعرفه

-٨-

تسلل
وتمدّد بجواره
ناماً



فيما كانت أقدامهما في الفراغ
تتألم
بلا نهاية

-٩-

هذا الذي رأيته
في مرآة الصباح كمجزم
ينام ليله في دمي

-١٠-

يدخل
يخلع نعليه وعينيه
وقبل
أن ينهي قهوته
وينام
يكون الجسد - وقد تهشم
تماماً - خارج الغرفة
ينتظر الصباح.

الليل للنهار
والنهار لليل
لا اختلاف
اضئوا دمي
بما يكفي لحرقى.

سأفرح
هكذا قرر الكائن الوحيد
الذى مر من شارع المتديان
- دون أن يعترض أحداً -
محمولاً على أقدام أخريه.

حينما كانت تغمض عينيها وتمرّ على
شفقتى
كنت لا أزال بعيداً
عن أن أفكر بحرارة العناق
كنت أرى زمناً جاء بفقدما
أن صوتها الذى يشبهنى
رفرف على شرفتى
ذات مساءً
دون أن يحيننى
آه.. ما أوسع وحدتها بى
كنت غائبا عن أى شئ أريد
وهى فوق الجسد ثوبى
هذا الذى يغمض عيني
فيما أفتش عنى
ولا أجدنى.
الآن
يمكنك أن تصفى
تسمع وقع خطواتها فى غيابى.

أراك
عينك لا تطولان دخول غرفتى
- كما دتّهما -

تبحثين عن صوت
- مجرد صوت -

كنت تركته

ذات خميس

بينما أنا وأنت راكضان وراء دفء
التوحد

والأريكة تحت وطأة جسدينا تنن بهجة.

أراك

على النافذة

فى الشارع

تتلفتين

تتحمسين وقع أقدام المارة

ولست فيهم

تودين لوتصعدين إلى الله

وتسألينه أن يذبحنى

لأننى ذات خميس

قبلت جبهتك

ودعوته أن يحفظك.

أراك

أحذر الرغبة فى التوغل

فيما ألوذ بفراغ القلب

الذى كان امتلاً بك

أراك

أفرغ ما تبقى

من أنوثة

فى عيني

فى جسدى

وأنتظر

أن أراى أستطيع الفرح دونك.

سلسلة المحاربين القدماء

(مهداة إلى روح الفقيه المناضل المصري لطف الله سليمان)

ماجدة بركة

شعر

"حين تسقط الشهب

ترتج قشرة الأرض الطرية

بالهـب

حين تسقط الشهب،

يرتج قلبي وتكتسى السحب

بلون الحفر السوداء حيث كان

الارتطام...

* *

نم في سلام حيث لم أنم

وسوف ترسل الأريج أثرك

الورود

وسوف تصطبـخ،

في إثـرك الأفكار والمعاني التي

تركت دون خاتمة.

ستجلد الأمواج صخرة الجحود

مرة ومرتين

اسي عليك

وسوف ينشج النهار دون صوت

وتصمت الضوضاء والصخب

ثم واحتضن

سلاحك الذي اصطفت، وثلة

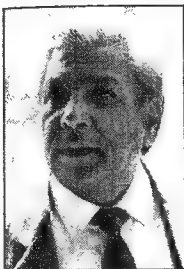
من الكتب

نم حاملاً جزائر وأرض ميعاد

الرسـل

ولا تسل، أين انتهيت

فليس ثم منتهى



الفنان فاروق إبراهيم:

* عميد كلية الفنون الجميلة ونقيب التشكيليين السابق.

* رئيس قسم النحت بكلية الفنون الجميلة.

* له أعمال ميدانية منها تمثال طلعت حرب بأسسيوط،

وتمثال العقاد بأسوان وأعمال بمترو الأنفاق، وأعمال في بانوراما أكتوبر.

* حاصل على جائزة الدولة التشجيعية ووسام

العلوم والفنون من الدرجة الأولى، وجائزة بينالي الإسكندرية الدولي، وجائزة النصب التذكاري لمدينة السادات.

* عرض في بينالي فينسيا وسان باولو

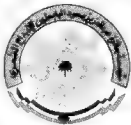
بلياريزو وحصل على شهادة تقدير.

في أعماله يقع الاختيار لأشكال متلائمة ومتوافقة مع الأسطح المقعرة والمحدبة المتضمنة في الشكل فيظهر غير مطابق للمظهر الخارجي للشكل الإنساني ولكنه مطابق للغة المعاصرة التي تهتم بقوة التصميم في خلق حوار ديناميكي بين الشكل الممتلأ والفراغات التي تستخدم كحجوم بنائية لها نفس القيمة المؤثرة للحجوم الممتلئة التي تكونت في الأصل من الداخل وأخذت تنمو لتصل إلى شكلها الخارجي وتحتصر فيما بينها فراغا يؤكد ويردد حجمها والعمل في محاولة للربط بين لغة تشكيلية معاصرة وبين الموضوع أو الرمز الخاضع للتجربة الفنية.

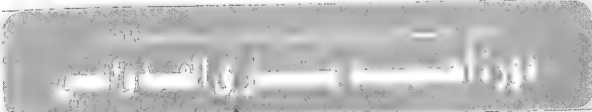
إن هذه الحجوم في الأعمال المختلفة تخلق مناخا مناسباً للتعايش مع الفراغ الذي يحيط بها ويجعل منها كتلة إيجابية يتواجد معها ويشكل أجزاءها بالتعاون مع الضوء الذي يتحوطها باللامسة الشديدة وينزلق فوقها فيزيد من الشعور بكتافتها.

إذ يهدف الفنان إلى إيجاد شكل يخلق فيه مجالا للتعبير عن التناسب والحركة التي يعطيها الضوء حيويتها ويعطيها الفراغ شكلها.

يعتذر الكاتب صلاح عيسى عن كلام مثقفين هذا العدد



جريدة العرب نظام مسابقة الشعر العربي



1 - جائزة الإبداع في مجال الشعر:

وقيمتها أربعون ألف دولار، وتمنح لولد من الشعراء العرب الذين أسهموا بإبداعهم في إثراء حركة الشعر العربي من خلال عطاء شعري متميز.

2 - جائزة الإبداع في مجال نقد الشعر:

وقيمتها أربعون ألف دولار تمنح - لحمل الأعمال - لولد من نقاد الشعر ودارسيه ممن بذلوا جهوداً متميزة في تحليل النصوص الشعرية وتفسيرها أو دراسة ظاهرة فنية مسندة وفق منهج تحليلي يقوم على أسس علمية موضوعية، وأن تكون دراساته مبتكرة وذات قيمة فنية عالية تصيف جديداً للدراسات النقدية في مجال الشعر.

3 - جائزة أفضل ديوان شعر:

وقيمتها عشرون ألف دولار وتمنح لصاحب أفضل ديوان شعر صدر خلال خمس سنوات تنتهي في 1995/10/31.

4 - جائزة أفضل قصيدة:

وقيمتها عشرة آلاف دولار وتمنح لصاحب أفضل قصيدة منشورة في إحدى المجلات الأدبية أو الصحف أو المأواين الشعرية خلال عامي 1995/1994.

شروط التقدم للجوائز:

- 1 - أن يكون الإنتاج باللغة العربية المصححة.
- 2 - يرسل المتقدم لجائزة الإبداع في مجال الشعر كامل إنتاجه الشعري، على أن لا يكون أكثر من 100 بيتاً على أحدث ديوانيه الشعرية لتعكس من 6 سنوات تنتهي في 1995/10/31.
- 3 - على المتقدم لجائزة الإبداع في مجال نقد الشعر إرسال أهم مؤلفاته في هذا المجال، على أن لا يكون قد مضى على إصدارها أكثر من عشر سنوات تنتهي في 1995/10/31.
- 4 - لا يجوز للمشارك في جائزة أفضل ديوان شعر التقدم بأكثر من ديوان واحد.
- 5 - لا يجوز للمشاركة في جائزة أفضل قصيدة، التقدم بأكثر من قصيدة واحدة، على أن تكون منشورة، ويرسل كما شرطت أو صورة واضحة عنها.
- 6 - لا يجوز للمشاركة في أكثر من فرع من فروع الجوائز.

التحكيم:

يتم عرض الإنتاج المقدم لجوائز المؤسسة على لجان تحكيم من المتخصصين في مجال الشعر والدراسات النقدية، وقرارات اللجان بعد اعتمادها من مجلس الأمناء نهائية غير قابلة للتقاضي.

شروط عامة

- 1 - يرسل المتقدم بيانات: اسم الشهرة، الاسم الكامل كما جاء في وثيقة السفر، العنوان، رقم الهاتف، سيرته الذاتية، وبيئته بانتاجه الإبداعي، مع ثلاث صور فوتوغرافية حديثة قياس 10 سم × 15 سم.
- 2 - يرسل المتقدم لأي فرع من فروع الجائزة خمس نسخ من إنتاجه المقدم به.
- 3 - آخر موعد للاشتراك 1995/10/31، ولا يقبل أي اشتراك بعد هذا التاريخ.
- 4 - يحق للمؤسسة إعادة نشر القصائد الفائزة ومختارات من إنتاج الفائزين.
- 5 - لا تقبل المؤسسة بإعادة الإنتاج المقدم للحصول على جوائز المؤسسة سواء فاز المتقدمون أو لم يفوزوا.
- 6 - تعلن النتائج في النصف الثاني من عام 1996، وتوزع الجوائز في حفل عام يقام في شهر أكتوبر من نفس العام.

المراسلات

ترسل طلبات التقدم والترشيح لجوائز المؤسسة باسم السيد أمين عام المؤسسة وذلك على أحد العناوين التالية:

الهاجرة: صرب 509 النابلي 12311 الجيزة: ج.م.ع. هاتف: 3027335 - صرب: 182572 عمان الوسط - الأردن - هاتف: 685736
لوزي: صرب 107 تونس 1015 - هاتف: 560707 - القاهرة: صرب 509 الصفاء 13006 الكويت - هاتف: 2430514

فتحي غففي: تشكيل العطر والعرق



كلام غرناطة... دراسات في الشعر والحداثة

(الراهب المتنكر)

مسرحية لأمين الخولي

أدب ونقد

مجلة الثقافة الوطنية الديمقراطية
شهرية يصدرها حزب التجمع الوطني الوجدوى
يوليو ١٩٩٥

رئيس مجلس الإدارة : **لطفى واكد**

رئيس التحرير : **فريدة النقاش**

مدير التحرير : **علمى سالم**

سكرتير التحرير : **مجدى حسنين**

مجلس التحرير :

إبراهيم أصلان - صلاح السروى

كمال رمزى - ماجد يوسف

المستشارون :

د. الطاهر مكى - د. أمينة رشيد - صلاح عيسى

د. عبد العظيم أنيس - د. لطيفة الزيات - ملك عبد العزيز

١

1

شارك فى هيئة المستشارين: د. عبد المحسن طه بدر

شارك فى مجلس التحرير : محمد روميـش

أدب ونقد

- أول الكتابة المحررة ٥
بيان المثقفين المصريين للتضامن مع أبو زيد ١١
فتحي عفيفي: من السيدة زينب إلى ٥٤ الحربى
١٢ حوار: مصباح قطب
دراسات فى النقد التطبيقى

- أزمة الإبداع الشعرى بين التقليد والحدث
٢٠ د. صلاح السروى
رؤيا الشاعر ومكانتها فى التقويم النقدى المعاصر
٣١ د. نديم نعيمة
٣٨ بيان من أجل قصيدة النثر شاكى لعيبي
كلام غرناطة .. التناض العربى فى نص مجنون إلسا
٥٢ د. أمينة رشيد
دراسة التحديث الإبداعى على مستوى الإبداع القرائى
٦٢ د. على البطل
يوسف إدريس .. بورتريه لفوضى الجسد.. وذكرة جيل
٧٠ رضا البهات
الشعر من الهجرة إلى الهجرة
٨٣ (رسالة عمان وهولندا) حلمى سالم
حيثيات ومضاعفات الدنيوية الغربية
٩١ د. محمد بن حمودة

الديوان الصغير

مسرحية: الراهب المتكرر

- ٩٧ تأليف الشيخ أمين الخولى
تقديم: د. محمد أحمد خلف الله وأحمد على بدوى

الحياة الثقافية

- "منتهى" .. الإنسجام والغربة فريدة النقاش ١٢٤
هالة البدرى .. أجنحة الحلم المتكرر
١٣٠ د. سيد محمد السيد

نصوص

قصص:

- الغائبون وفاء حلمى ١٣٤
لعبة الصعود عادل الكاشف ١٣٨

شعر:

- يحدث كثيراً إبراهيم داود ١٤١
ورقتان من مذكرات جندي فار جمال الجمل ١٤٣
صوت الثورة الجميل ح. س - ١٤٤

أدب ونقد

التصميم الأساسى للغلاف للفنان :
محيى الدين البجاد

الرسوم الداخلية للفنان :
فتحي مفيضى

البورتريهات الداخلية للفنان :
جودة خليفة

الإخراج الفنى : **حسين البظراوى - عماد فؤاد**

أعمال الصف والتوضيب الفنى مؤسسة الأهالى :
سهام العقاد

عزة محمد عز الدين نعمة محمد على ، منى عبد الراضى
مراجعة لغوية : عبد الله السبع
المراسلات :

مجلة أدب ونقد / ٢٣ شارع عبد الخالق ثروت
«الأهالى» القاهرة / ت ٣٩٢٢٣٠٦ / فاكس ٣٩٠٠٤١٢
■ الأعمال الواردة إلى المجلة لا ترد لأصحابها
سواء نشرت أم لم تنشر

أهل الكتابة

هذا عدد ناقص لأن أحداثاً كبرى وقعت وعجزنا عن التعامل معها بالطريقة التي نرضينا وتحقق بعض توقعاتكم منا، هكذا وجدنا أنفسنا نحسد أصحاب المنابر الأسبوعية واليومية لأنهم يستطيعون متابعة ما يستجد بالإيقاع ذاته للحدث أو للموضوع ويقولون كلمتهم... ولأن الإيقاع الشهري... إيقاعنا بطيء بطبعه في عالم يتغير في كل لحظة فقد أثرنا أن نأتى حتى نعد لكم شيئاً جديراً بالدور الكبير الذي لعبه الراحل الشيخ إمام عيسى في الموسيقى والغناء العربيين المعاصرين وكيف أنه - وهو يشكل امتداداً - إضافة - لسيد درويش كاد أن يلاقى مصيراً مشابهاً يتبدد فيه بعض إنجازاته بسبب الحصار أو الإهمال، وقلة خبرتنا العملية نحن اليساريين الحالمين، فطالما استمعنا إليه في بيوتنا وفي الجامعات والاحتفالات الطلابية والعمالية التي لاحقتها الشرطة دون أن ننجح مرة واحدة في توفير «ستديو» وإعداد تسجيل عصري جامع لأعماله حتى قام بعض المهاجرين العرب في أوروبا وفي مناخ أكثر جدية بإنجاز بعض هذا المشروع لا كله. إذن فشن خير من لاشن. ونرجو أن تستطيع الأجيال التي لم يتوفر لها حظ اللقاء الحميم مع الشيخ إمام بأدائه الفريد، وحرارته الاستثنائية وصادقه، أن تتعرف على تراثه وتحفظه وتطوره وتضعه في مكانه اللائق فينا وثورياً، فيفتح الطريق أمام عشرات التلاميذ من المغنيين ومؤلفي الموسيقى الذين نهجوا نهجه في زمن جديد ليقدّموا إسهامهم الخاص في هذا الميدان ويطوروا الموسيقى والأغنية والأوبريت.

وكذلك رحل عنا واحد من ألمع وأخصب مخزجي الواقعية في السينما المصرية هو الصديق الجميم عاطف الطيب صاحب سواق الأنوبيس والبرئ وقبل أن يكتمل إنجازاته، وفي واقعة عبثية هي علامة على حياتنا كلها حيث نرف إثراً عملية جراحية ناجحة في القلب ولم يستطع أطباؤه السيطرة على النزيف ليموت غداً وهو في السابعة والأربعين، وكان مقرر أن يتضمن العدد الذي نحضر له عن مئوية السينما قسماً خاصاً به وهاتحن نبداً في إعداد الملف نهديه له

بعد رحيله الفاجع وكلنا حسرة.

أما المقال الجديد للدكتور نصر حامد أبو زيد فلم يكتمل لأنه - على حد تعبيره - لم يعد يعرف أين يجد كتبه وأوراقه - فضلاً عن الوقت - بسبب كثرة زواره من المصريين والعرب والأجانب الذين عبروا عن تضامن بلا حد معه ومع رفيقة حياته الدكتور «ابتهال يونس» أستاذة الأدب الفرنسي، وذلك بعد الحكم المذهل الذي أصدرته محكمة استئناف بالتفريق بين الزوجين بدعوى ارتداد نصر عن الدين وعدم جواز بقاء امرأة مسلمة كزوجة له.

وهكذا فقدنا «خطاب الحرية» لا على مستوى المجلة فحسب وإنما على مستوى الوطن والأمة حيث تقع الفضيحة في نهاية القرن العشرين، وكنا نأمل أننا سوف نغادر عصورنا الوسطى مع بداية القرن الجديد... ويبعد وأنا حلمنا كثيراً....

وحتى نعد ملفنا الجديد عن نصر وقضيته ندعوكم للتضامن معه بكل السبل والتوقيع على البيان الذى أصدره الكتاب والفنانون والباحثون وأساتذة الجامعات وإرسال توقيعاتكم - تليفونيا إلى المجلة - فحسب انتظارا لحكم النقض وإنما أيضاً دعماً لمشروع القانون الذى تقدم به الباحث الإسلامى المستشار «محمد سعيد العشماوى» والذى تبنته «روزاليوسف» لعرضه على وزير العدل والرأى العام بهدف الوصول إلى تشريع قاطع يمنع قضايا الحسبة ضد المفكرين.

المادة الأولى:

لا يجوز بأى شكل من الأشكال إقامة دعوى حسبة أمام المحاكم بمختلف درجاتها سواء فى مسائل جنائية أو مدنية أو مسائل تتعلق بالأحوال الشخصية. وتقضى المحكمة فى حالة إقامة الدعوى بعدم قبولها. ولو كان ذلك فى غيبة المدعى عليه، ودون إبداء دفع منه بهذا المعنى كما تقضى المحكمة بإلزام صاحب الدعوى دفع تعويض مناسب إلى المدعى عليه ولو من غير طلب منه.

المادة الثانية:

ينشر هذا القانون بالجريدة الرسمية ويعمل به من تاريخ نشره ويسرى تطبيقه على أى دعوى أو واقعة لم يصدر فيها حكم نهائى.

إن إصدار هذا التشريع سوف يغلق نهائياً باب جهنم الذى فتحه حكم محكمة قبلت دعوى الحسبة فأباح للبعض - باسم القانون - أن يفتش فى ضمائر الناس وعقائدهم باسم تقويض الهى لا يعرف أحد حتى الآن من الذى منحه لهم. إنها محكمة تفتيش بكل ما يحمله هذا المعنى من دلالات وإيحاءات وإحالات.

تضييق مساحة الحرية اذن ويتراجع خطابها ويتكالب عليها الفاشيون من كل الجهات سواء من تيار الإسلام السياسي الذي انقض عليها بالحكم ضد نصر كالصاعقة، أو من نظام الحكم الذي أصدر ليليل القانون ٩٣ لسنة ١٩٩٥ الذي يقتال حرية الصحافة ويحول الصحفيين إلى كتبة مكتوف الأيدي ومكصمى الأفواه.

وقد تصدت جموع الصحفيين - باستثناء عدد محدود للغاية منهم - لمقاومة القانون في نقابتهم حتى أسقطته معنوياً وبقي أن يدفن إلى الأبد، وبقي أن يتصدى الأدباء والكتاب والباحثون في اتحاد الكتاب الذي أخذ يستيقظ، لجريمة الحسبة والتفتيش في ضمائر الباحثين والمفكرين، وأن يعبى رأيا عاما قويا يساند «نصر» أسوة بما فعلته نقابة الصحفيين في مواجهة القانون - الجريمة.

إن قضية التعبير والتفكير لا تتجزأ، وإذا لم نتعامل مع الحرية ككل مدافعين أشداء حتى عن المخالفين لنا في الرأي فسوف ندفع نحن المثقفين كما يدفع وطننا كله ثمنا شادحا، وعلينا أن نتعظ بما يحدث في الجزائر حيث يقف المثقفون في طليعة القوى المدافعة عن الحرية فيقتلهم أعداء الحرية بعد أن تمكنوا من أبلاد وأشعلوا حرباً أهلية فيها نتيجة للأخطاء الفادحة التي وقع فيها نظام صادر الحريات العامة باسم التخطيط والاشتراكية فعم الفساد وجرى نفى الشعب واستبعاده.

بطريقته الساحرة الصادقة التي تتوجه للأعماق مباشرة يقدم لنا الزميل «مصباح قطب» الفنان التشكيلي العامل فتحي عفيفي الذي يعرف جيدا حساسية المجلة من الاتهام السهل الذي يوجه لها بالإنحياز للايديولوجيا التقدمية على حساب الفن فيحذرنا من أن «نتهاون في رصد القيم الفنية الرفيعة والمغايرة التي ينتجها فنانون من أصول شعبية، خشية أن تتهموا بتغليب الايديولوجي على الفني...».

وبشهادة الفنانين والنقاد الكبار يقدم «فتحي عفيفي» قيما مغايرة فيحقق المعادلة الصعبة بين العطر والعرق على حد تعبير بيكار في وصفه له. ويكشف لنا الفنان العامل كيف أنه ازداد تصميمًا على «أن أكون عامل كويش في المصنع جنباً إلى جنب مع تجديداً واتي الفنية، وكيف أنه «كطبقته» - أي الطبقة العاملة - مسكون بروح محافظ، وهو قول له مغزى عميق لأننا نعرف - كسياسيين - أن للطبقة العاملة غالبارو حائوريا تكتسبه بعفوية من الخبرة المشتركة والعمل المنظم، أما حين يتعلق الأمر بالزاج الفني فإن ما يقوله «فتحي» ويقدمه لنا هذا الحوار يدعونا إلى تأمل المسافة بين السياسي والثقافي، بين الحداثة الاجتماعية الصافية - إن جاز التعبير والتي تمثلها الطبقة العاملة الصناعية - وبين الفن

التقليدي الذي أحيانا ما يخاصم الحداثة، وهي قضية سوف تحتاج لدراسات أخرى وبحث متعمق لمسألة الفن والثورة مجددا.. كيف تفكر الطبقة العاملة الحقيقية لتلك التي نحلم بها وماذا تريد، وماذا تريد منا نحن المثقفين تحديدا.

ويقدم الروائي والقصص «رضا البهات» تحيتنا المتأخرة «ليوسف إدريس» في ذكرائه التي حلت في مايو الماضي، وهو يقدمها كتلميذ مخلص في «قبيلة» يوسف إدريس الأدبية الذي اختار الكتابة عن المستلبين والهاسميين والمنسحقين..

«كنا نشعر وقد تقدمنا في الزمن أنه رايتنا في هذه الأرض وأنه يتاعنا بالمعنى القبانلي للكلمة.. إذا كنا نتقدم حافظين كلمة بريخت من أن الحديث عن السنونو وقوس قزح جريمة لأنه يعد سكوتا عن جرائم أشد هولاً...»

«وثمة خطوط دفاع إنسانية لا تبوح بسرها لأديب اعتنق شعبه...» لذلك فإن مغامراته نحو العامية لم تكن في واقع الأمر شيئاً يخص اللغة تماماً، إنها مغامرة نحو الالتحام الكامل بالجسد الشعبي في تعبيره البسيط.

ويبقى الموضوع الرئيسي في عددنا هذا عن الحداثة الشعرية التي يعالجها مجموعة من النقاد والباحثين من زوايا مختلفة في طرح الدكتور على البطل جذر المحنة في الحداثة ككل حيث أن «التطور المادي يتم التألف معه بسرعة أكبر من التطور الفكري لأنه أمر يفرضه الخارج ويجبرنا على التعامل معه على أساس أنه حقيقة موضوعية ينبغي ترتيب حياتنا لتوافق معها، أما تغيير الأفكار فهو أمر يبدو أكثر ذاتية لأنه يتعلق بموقفنا الداخلي الذي لا يمكن التنازل عن ثوابته بالسهولة ذاتها...»

وفي أعداد قادمة سوف نفتح حواراً حول هذا «الموقف الداخلي» للإنسان، وهل هو معطى مخلوق معه وثابت أم أنه وليد الثقافة المهيمنة ونظام التعليم والإعلام والأسرة والمؤسسات الدينية وكيف تشكل جميعها رؤية الإنسان للعالم، أي أن مثل هذا الموقف «الداخلي» ليس صناعة ذاتية ولكنه وليد السلطة بمعناها الأشمل، والازدواجية إزاء الحداثة هي بنية سلطة قبل أن تكون ازدواجية أفراد وبنية سلطة طبقية في الأساس فمساحة الاختيار الإنساني الحر الطليق في مجتمع طبقى هي ضيقة مهما اتسعت خيارات الأفراد وتميزهم ومهما اجتهد علم النفس في الكشف عن الخبايا الداخلية للإنسان في عالم ما بعد الحداثة فإنه لا يستطيع إلا أن يقر بالتأثير الحاسم لوضع الإنسان في المجتمع يرى الدكتور البطل أن النص الشعري المعاصر يمارس طقوسية بلا طقوس، ويدع لقارنه

مسئولية تحديد التوجه الإبداعي أو ما نسميه إعادة إبداع النص في ضوء ما يراه القارئ وفي إطار محصوله الثقافي والفكري... والنص الشعري المعاصر يواجه أزمة وجود يحسها الشاعر نيابة عن جنسه...

أما لدكتور «نديم نعيمة» الذي يرى أن الخلق يقتضي اعتبار الشعر عملاً رؤيويًا يصنفه من المنظور النقدي الأدبي في مصاف الإعجاز فإن هذه النظرة الرؤيوية وقد غدت من أهم مرتكزات النقد الحديث لا تبدو أبداً غريبة عن روح التراث العربي، كما أنه لا تجدديد من خارج التراث، ولا تراث يمكن أن يكون حياً ما لم يفعل في العصر.

ولعله يتفق مع «على البطل» ضمنياً حين يصف «القوضى الشعرية القادمة اليوم في عهد ما بعد الحداثة، فشاعر ما بعد الحداثة وقد أصبح ذاهلاً عن التحدي الشعري الأكبر الذي انطوت عليه رؤيا الروادون أن يستطيعوا شعرياً الوفاء بها، لم يشعر بأن عليه أن يكمل ويحقق ما تركوه من غير اكتمال، فظل يراوح في دائرتهم إمعاناً في طلب الحداثة من غير إضافة فوق الشعر مرة أخرى كما فعل مراراً من قبل في سلفية جديدة وفي تراكمية ذنب النقد فيها، كما كان ذنبه على امتداد عصر النهضة حتى منقلب القرن العشرين، أنه لم يستطع بنفاذ رؤيته الحؤول دونها وتحولها من حالة تراكمية إلى عملية انبثاق...

تتبع صلاح السروي الأزمة الحديثة في الصراعات حول اللغة والدين، ورأى أن المغايرة لما هو قائم، والحركة الحرة الطليقة للخيال ولطاقة الابتكار والإبداع عنصر رئيسي من عناصر الحداثة الشعرية...

أما شاكر لعبيبي في بيانه عن قصيدة النثر فيتفق مع السروي في مسألة قداسة اللغة العربية حين يرى أنه ثمة إيمان نكاد نقول ديني بقضية الشعر في الثقافة العربية وقد وُطن مفاهيم قدسية جرى تجاوزها اليوم...

وهو أيضاً يسجل حقيقة الاتجاه التطوري الذي يخفق طريقه رغم كل شيء:

لم يتوقف الشكل عن التجدد أبداً مثلما لم يتوقف خصوصه عن طرح المسألة ذاتها كل مرة، تشابه اليوم لغة الشعر العربي الحديث مع لغته من العصور القديمة الجاهلية أو الأموية أو العباسية، وفي ذلك دلالة واضحة على أن موسيقاه - بدورها - تختلف اختلافاً جوهرياً لأن اللغة حسامية صوت تتغير بتغير العالم...

كذلك يواجه نقده اللاذع، شأنه شأن نديم نعيمة، لهؤلاء الذين يتطلعون إلى التجديد دون أن يعرفوا التراث:

«إن مقلدي الشعر المترجم سيظلون يشكون حضوراً هامشياً مبتهجا بمعرفته

المناوضة التي يغفل طبائع لغتها من النواحي كلها... وفي نظرة ثاقبة لموضوع الوحدة ومفهومها الذي يربط بينه وبين الريادة يرى لعيسى "أن واحدة من الأساسيات التي تنتظر الحل في الشعر العربي تكمن في ضرورة إعادة النظر في مفهوم الريادة.. هذا المعادل الخسفي لفكرة الوحدة.."

وفي قراءة ممتعة وعميقة تنهض على التفكير والتركيب والرؤية التاريخية الثاقبة تقدم لنا الدكتور أمينة رشيد التناص العربي في قصيدة: "مجنون إلسا" للشاعر الفرنسي التقدمي أرجوان الذي غير إبداعه هذا النظرة التقليدية- الاستعمارية- للشرق حيث يتضافر نثر التاريخ الذي يدعي الموضوعية في سرد الأحداث مع غنائية الشاعر، وتقديرية الفيلسوف، وموسيقى شوارع غرناطة السعيدة ثم المنكوبة، أناسها الذين يعيشون لا مبالين بما يحدث في القمم، حياة شاملة تعكسها القصيدة، حياة غرناطة، حياة فرنسا المهزومة أمام الألمان، حياة البشر المهتدة بالزمن القاهر... لقد استطاع أرجوان في "مجنون إلسا" أن يكشف عن عالمية الإنسان والشعر في محدودية التجربة التاريخية الخاصة، فالهزيمة هي الهزيمة دائماً في كل مكان وزمان. وحزن الإنسان هو دائماً هذا الشعور العام بانكسار الروح...

وما أحوجنا في زمن الهزيمة العربية هذا أن نقاوم انكسار الروح، وأن نبث روحاً جديدة شابة وصاخبة في مقاومتنا التي ستطول، وسيكون علينا نحن المثقفين المؤمنين بقدرات الشعب التي لا تحد، والمدافعين عن الحرية والعدل أن نقطع طريقاً هو أطول مما كانت أحلامنا الكبرى المتعجلة تصوره لنا، طريق بدأه أساتذة ومفكرون كبار مهدوا الأرض لتحرير العقل وإطلاق الروح النقدي منذ نهاية القرن الماضي، وبثوا في هذا العقل النقدي حماسة الروح ووهجها ونختار لواحد من هؤلاء هو الشيخ أمين الخولي "مسرحية كتبها سنة ١٩١٧.. تتحدث عن نصر عربي ساذج.. لكنها تكتسب قيمتها من حقيقة أن هذا الجيل العملاق كان يديق على كل الأبواب ويفتحها أملاً في المستقبل، فكتب الشعر والمسرح وبحث في التراث وخاص المعارك ضد الرجعية والجمود بشجاعة سيكون علينا أن نتمثلها ونحن نواصل الطريق. فاعذروا تقصيرنا.. وعفوا كل هذا الحزن.

بيان المتقنين المصريين للتضامن مع أبو زيد

المتقنون المصريون من أدباء وفنانين وباحثين وأساتذة جامعيين، وقد هالهم الحكم الذي أصدرته إحدى دوائر استئناف القاهرة بالتفريق بين الأستاذ الدكتور / نصر حامد أبو زيد وزوجته السيدة الدكتور / ابتهاج يونس، يعلنون تضامنهم الكامل مع د. / نصر أبو زيد والسيدة زوجته، ومؤازرتهم لهما في معركة الدفاع عن حرية الاعتقاد والتعبير والبحث العلمي وحرمة الحياة الشخصية.

إن المتقنين المصريين يرون أن هذا الحكم تشويه مطاعن ومخالفات جسيمة للحقوق الأساسية للإنسان ويعتقدون:-

(١) - إن هذا الحكم لا يستند على أساس من الدستور والقانون، وأنه يأتي بمخالفة جسيمة وصريحة للاتفاقيات والعهود الدولية لحقوق الإنسان التي صدقت عليها مصر، والتي تعتبر جزءاً من التشريع المصري الملزم لكل مؤسسات الدولة، والمجتمع وعلى رأسها المؤسسة القضائية.

(٢) - أنه لا يجوز بأي حال، لأي شخص أو جماعة أو جهاز أو مؤسسة أو حتى أمة بكاملها سلب أي إنسان حقه في الاعتقاد والتفكير وحرية التعبير. كما لا يجوز لأي كان انتهاك ضمائر الناس بالتفتيش فيها، استهدافاً لتجريمهم أو رميهم بالكفر إرهاباً للمجتمع بأسره.

(٣) - أن قضية حرية الاعتقاد والتفكير وحرية التعبير، ليست قضية المتقنين وحدهم، وإنما هي قضية الأمة بأسرها، لأنها ضمان حيويتها وقدرتها على الإبداع والتقدم.

إن الموقعين أدناه:-

(١) - يطالبون بأن تلتزم جميع هيئات أعمال القانون بتنفيذ بنود العهود والمواثيق الدولية لحقوق الإنسان التي التزمت بها مصر.

(٢) - يدعون كافة مؤسسات المجتمع إلى العمل الجاد والدءوب لإلغاء جميع التشريعات والقوانين المقيدة للحريات.

(٣) - يناشدون جميع الأحزاب والهيئات والمؤسسات والنقابات وكافة هيئات المجتمع التضامن مع الدكتور / نصر أبو زيد والسيدة زوجته، والوقوف وقفة حازمة وشاملة ضد جميع صور التعصب، التي تفرخ العنف والإرهاب في المجتمع، ولا سيما التعريض الذي صار منظماً ضد حرية الإبداع.

(٤) - يناشدون كافة المتقنين والمبدعين والهيئات المعنية بحرية الاعتقاد والتعبير في جميع أنحاء العالم، التضامن معهم في هذه القضية.

من السيدة زينب إلى الحربي

التشكيل فتح عفيفي .. سطح خشن وأعماق دافنة

في تشكيل

حوار: مصباح قطب

«أنا الأديب اللي معنديش يامه أرحميني».

العبارة الطريفة التي قالها الممثل سمير غانم، في فيلم «العش الهادئ»، كانت بداية الحوار مع الفنان التشكيلي، النبل، والنحيل أيضاً، العامل فتحى عفيفي. قلت له ونحن عائدون من مشاهدة معرض سلفادور دالي: لا تظن أن ميلادك في السيدة زينب، وعملك على ما كينة آلات قطع الخام، السويدية الصنع، في مصنع ٥٤ الحربي سيشفعان لك حين نتحاور. قال وأنا لن اشفع لكم أي تهاون في رصد القيم الفنية الرفيعة والمغايرة، التي ينتجها فنانون من أصول شعبية، خشية أن تتهموا بتغليب الايديولوجى على الفن

كتب بيكار في الأخبار مرتين . في الثانية (يناير ١٩٩٧) سخر من «الطريقة التي سرت عدوها بين الفنانين، فجعلت بينهم طبقة مترفة تعيش فوق السطح وتنعيم بالأنجوميّة والتكريم، وأخرى تقبع في القاع يطويها ظلام المجهولية، وسراديب اللامبالاة، وتحدث بيكار عن فتحي باعتبارها ابن الحذور، الولي، الذي حقق المعادلة الصعبة بين العطر والعرق، وبين الانتماء ورسوخ القدم الغنية، معتبراً إياه من فنانى يوم الأحد (أي الذين

الفضاء الضيق الذي يتلوه الحلم بالمستحيل والفسيح. التوتر والثقة ومحبة الإنسان حال مواجهته لهيمنة الآلة وانقباض الأمكنة. وقد اضيف إلى كل ذلك جمال التطلع إلى لحظة نبوة فنية مراوغة، وتكتل الإرادة لمواجهة الظروف والميراث الثقيل، وجمال لحظة الحزن المخيمة على كل اللوحات، غير أن كلمات بيكار المهيب، الصافية كانت جواز المرور مع «فى. أى. بى»، ليس إلى الحركة الفنية فحسب ولكن إلى عمال المصنع ذاتهم أيضاً.

اتفقنا، وجلسنا مرتين، وختمنا بثالثة في مرسمه بالمسافر خاتمة. طالعت كتالوجات معارضه، وما سجله الزائرون من كلمات في دفتره، ومنها كلمات لانسى اقلاطون ود. فؤاد مرسى، وعصمت داستاوشى، ومريد البرغوثى. رايت كل أعماله، وقرأت ما كتب عنه. كثيرون رصدوا قوة الملاحظة لديه، وتماسك المعمار وحيوية الروح الشعبي، دسامة الصورة وطلاقة الخيال. صدق العلاقة مع البيئة والعمل والعامل ومع

كل ما كسبته

من الرسم ضاع

على أكل الكشري

ودخول السينما

بعدها صممت أن أكون أحسن من يرسم . وبالفعل رسمت الكثير من العمال زمائلي بمقابل مادي كان يضع علي أكل الكشري ودخول السينما . كما رسمت اللوحات التي تزين المكتبة (صورة طه حسين والعقاد إلخ) مقابل استعارة كتب كان منها أعمال ليستوفسكي . في موالد «سيدي العمرى» كنت أصر على حمل الراية في مواكب «الخيقة» . ولم أكن أبخل على السيدات اللواتي كن يردن جذبها ليمسحن بها أوجه أطفالهن للبركة . عندما حصلت على دبلوم الصناعة في ١٩٦٨ كان أمامي ٤ مصانع لأختار منها ما أعمل به . كان قرعاً . وقتها كان أي رئيس مجلس إدارة ، مضطراً ، ولو كان سلطوياً ، أن يخاطب العمال بالقول : إثنى عامل مثلكم . كنت أحب ودية الليل في رمضان بالذات ، حيث الضوء شاحب في العنبر كله . لكن الماكينات مسلط عليها ضوء ساطع . في هذا الاطوار كنت أري العامل والماكينة .

س . وتسلأ عينيك ألوان الليل والصمت الإنساني و برادة الحديد ، التي تنعكس الآن في غلبة الرمادي ؟
جـ : جوائز المهم أن السويديين هم من أعد دراسات الجدوى ، ومن استورينا منهم ومن غيرهم المكن وقد شاهدت مصانعهم

أمام سور بن طولون ولد عفيفي في مارس ١٩٥٠ ، لأب كان يعمل حائكا في سلاح المهمات بالجيش . هو وأخوته أربعة أنهم تعلميهم والده ، إلى حد أنه بعد أن استنزف الكبير طاقتهم ، كان يرد علي من يقول له : أنا نجحت بابا ، بالقول : نجحت لنفسك .. لا شيء يعني ، المنزل كان يواجه سور مسجد أحمد بن طولون بمنطقة السيدة زينب ، لذا فأول لوحة رسمها كانت متأثرة بالتجريد الإسلامي المتجسد في «العرايس» التي تزين سور المسجد . قد يكون من المؤثرات المهمة التي يبحث عنها النقاد والصحفيون أنني كنت أغار من تلميذ (زميلي) كان يرسم صور مصطفى كامل وأحمد عرابي ، نقلا عن الكتب أفضل مني ،

لا يملكون سوى يوم الأجازة وساعات الراحة لممارسة عشقهم الفني) ومن الواعدين مع كل ما تقدم قلت لعفيفي : ولو . هناك لحظات تطردني فيها لوحاتك مني ، وتتوه دلالة تغيير النسب بالتضخيم وتتشابه الوجوه ، فيزيقيا ، لا في معطياتها الفنية وأحيانا يهزمني الفجور أمام أكثر من لوحة من الأعمال التي لم تعرض على الجمهور ، ويبدو عمل - أو أكثر - أقل من فكرته البارقة (لوحة الرواكد حيث نشاهد منطقة عازلة بين العمال على آلات الهادرة وبين المنتجات الرابكة والخامات المتبقية من التشغيل) شجعني الصمت الودود علي أن أقول لفتحي فكتي الرئيسية : أخشى بعد وقت ليس بالطويل أن يغيب النبع ، خاصة وأن مؤشرات تعميم الخبرة الإنسانية في تجربة العامل والآلة ، تشير إلى الوقوف عند نطاق أضيق من كثافة أزمة الإنسان المعاصر ومن تعقدتها مع تعقد التطورات التقنية وتشابكات ، علاقات السوق الرهيبة . ثم جاء علي فتحي الدور ليوضح لي أيضا ما غاب عن تصوراتي «البريئة» . ينير الزوايا المعتمة في تلقينا لقننه ، وهكذا استغرقنا في حوار ممتد ملاء الفنان العصامي ، العنيد ، بالحكمة والفكاهة والفرن ..



فتحي عفيفي
العامل - الفنان
التشكيل

كما قيل لي. من هناك تعلمت
أهم شيء في حياتي: أعرف
القاعدة، وحطمتها مبدعاً أن
شئت واستطعت بعد ذلك.

س: تعلمت في زمن الموديل
العاري. لكنك تبدو محافظاً
في التعامل مع المرأة في
اللوحة؟

ج: من العجيب أن يلغى
الموديل العاري من الكلية
منذ سنوات، بينما يتزايد
مد الانحطاط الأخلاقي، ورغم
هذه الضمة الصوت العالي
المتحمك في الدين. لقد دخل
الموديل العاري إلى الكلية
منذ نشأتها عام ١٩٠٨، ولم
يعترض الأزهري وكان في
عنفوانه. لذا كان هناك فن
قوي.. حر. يشع بالقيم
الجمالية والوطنية
والأخلاقية. كان فيه أساندة
بجد وطلبة بجد. الوضع
أزهر عجب، أما عن المرأة
فصحيح أنني طبقتي،
مسكون بروح محافظ، يرى

إلى الكلية في الزمالك،
وبمصاريق ستة جنيهاً
في العام، قضيت أهم عامين
في حياتي.

س: مقاطعاً: يغيب عن
أعمالك البحر والرمال رغم
خدمة الجيش في ظرف مد
وطني عارم، والنيل رغم
العيش في القاهرة
والدراسات في الزمالك
على مقربة أمتار منه؟

ج: ذات مرة سألت الفنان
راغب عياد: ماذا أرسـم؟
فقال انظر حولك. ساعتهـا
عـرـفـتـ إنـنـي لا أملك ظرف
رسم اللاند سكيب بالبعد
الثالث. قالحارة التي اسكنها
ضيقة. (يسيطر سنان
السكاكين في إحدى اللوحات
على المشهد والبسوت)
والمصنع هو الآخر كذلك.

ثم يعود فتحي ليقول: لم
أكن أعرف قواعد الرسم
حين دخلت الفنون الجميلة.
غير أن الوان كانت غريبة

ولا أرى فرقاً كبيراً بيننا.
من هنا عاشت المصانع
الحربية، لأنها تأسست
«صبح». وبعمالة ماهرة
سواء من الحرقين الكبار
في ورش السبئية وورش
الضواجات، أو العمالة
خريجة المدارس الصناعية،
إنني لا أخشى التطور
التكنولوجي، لأننا
استوعبنا منه الكثير في
مصنعتنا ببساطة. حتي
الكمبيوتر دخل عندنا، لكن
دخوله في نسج مفعم
بالعرق وبالعوي (المتباين
الدرجات والتجليات) يجعل
انعكاسه على الأفكار
والثقافة والعلاقات مختلفاً
عن الاستقبال الانبهراري
خارج المصانع له.

بعد عامين من العمل
التحت بالجنين، في كتاب
مشاة تعمل على صواريخ
المولتيك (مزرعة
الاسرائيليين)، وعندما
استدعيت مرة ثانية في
١٩٧٣، قلت قبل السفر بيوم
أزواج، لأترك ذكرى.. يا عالم.
في أيام الجيش الفؤارة،
كان المثقفون الفقراء
ينجذبون إلى بعضهم
البعض. واحد منهم كان
اسمه حسن عطية (استاذ
فنون مسرحية الآن) كان
ياخذ رسماً لعرضه على
مثنى في «الأمريكيين»
(المقهى). وأخر قال لي-
وكنت أشعر يوماً أن هناك
شيئاً ينقصني- أن الناقص
هو الدراسة. قلت كيف؟ قال
في الدراسات الحرة بالفنون
الجميلة. بعد الجيش ذهبت

التشكيلي في مصر قد وصل إلى ذرا عالية. طمرت الدموع من عيون الحاضرين، بما في ذلك البيروقراط المصريين. حتى هذه اللحظة لم أكن أعرف أن اللوحة شيء يباع ويشترى ويضمن، وقد اقتنيت بلدية المدينة اللوحات مقابل تنظيم المعرض. لكن عدت لأزدهاء تصميمي على أن أكون «عامل كويس» في المصنع. جنباً إلى جنب مع تجويد أنوادي الفنية، حتى لا يحسب العمال أن الفنان رجل مشوش. أو انتهائى «يرسمه» لوحة في نص ساعة ويعيش عليها.. انتم لا تعرفون الوضع الخاص للعمال الفني بالذات. فهو مكروه ممن فوقه (المهندسون) لأنه يتقاضى أجراً عالياً يفوق المهندس أحياناً. ومكروه من زملائه العمال العامين، إن هم ما يمكن أن يصنعه الفنان، في وسط طبقة لم تتكون بعد، وجاءت مكاسبها من أعلى (ناصير) وتملاها الهواجس بشأن التطلع والرزق. أن يستخلص من وسط هذا الجوع عوامل حقيقة تدعم اختياره الانحياز إلى هؤلاء.. حتى وهم يقرطون في صداقته عند أول منعطف. أو حين يقول عجوز منهم «يا تميم أنت عاين ترسمنى وتروح تباع اللوحة بالشئى الفلاشى، مش حا أخليك ترسمنى، بل وحين يصدث

صممت أن

أكون «عامل

كويس» مع

تجويد أدواتي

الثقافة يفتح شذيقه).

المهم يقول فتحى عفيفي: قلت أبداً في هذا الاتحاد مع الهواة، وأخذ العملية بالتسلسل، حتى لا يراثنى الكبار فيسخرُوا أو يصدمونى. وقد سافرت إلى مدينة جريتس في النمسا ضمن وفد واقمت أول معرض لى. تمسكت وأنا «الغبان» بالتقاليد، فطلبت أن أعين القاعة أولاً، وأبدي رأيي في الدعاية، وأن تنظم لقاءات لتقديم الفن المصرى. وقلت كلمة مرتجلة عن الحضارتين الأوروبية والمصرية، وعن مصر التى خلف كل حجر فيها فنان وعن أن فننى المعروض ليس معياراً لأن الفن

فى الست الصابرة المبدرة شرط وجود، لكننى شأن أولئك أيضاً، كنت أعجب بفتيات المعادى، فى الشوارع المجاورة للمصنع، اللواتى يرتدين الشورت والبنطلونات، ويختعلن الكوشيات ويقدن السيارات. أعجاب لم يرق إلى أن يلتحم بالروح الفننى طبعاً.

العمال والفن والاتييه

بعد ١٩٧٧ تأسس اتحاد نشء وشباب العمال ربما لامتناس طاقة الجيل الصاعد وتوجيهها، حتى لا تتكرر أحداث يناير. كان الاتحاد يهتم بالفن، وكانت فترة يسافر فيها فى الوفود الفنية والشبابية، أولاد المسئولين بكثرة (وحتى الآن). كما كانت البيروقراطية تفرض نماذج فننها (فن حمامة السلام والبندقية وغصن الزيتون والجندي ومن خلفه السد أو الهرم) المعايير الهابطة كانت تجد من يشجعها أو يتغاضى عنها، بل ويسافر بها ومعها إلى الخارج وإلى دول «المعسكر الاشتراكي» بالذات. رغم أننا كنا فى عصر الانفتاح.

(مصباح: يصيبني الرعب وأنا أرى محافظين حتى الآن يفتتحون معارض بها نفس هذا الطراز ويشيدون به فى بلاهة بينما الفنان البيروقراطى أكل أموال

قيما بعد أن يرد أحدهم اليك لوحة كنت أهبتها إليه في زفافه وهو يقول لك: أصل رسم شيء فيه الروح حرام. أو: خدما باع أحسن يقولوا الملائكة لن تدخل البيت، أو الست اتحجبت ومش عايزين فن. هؤلاء هم الذين جاءوا إلى الأتيليه عند أول معرض. وسالوا بحماسة: فين شباك التذاكر علشان يقطعوا (فأكرين فيه تذاكر وان جزء من ثمنها يعود إلى). هؤلاء الذين برز منهم الكاتب المسرحي والناقد أبو العلا عمارة- أمين المخازن في المصنع- والذي لعب معي دورا يشبه ذلك الذي يفعله عبد السلام النابلسي في الأفلام مع الفنانين الناشئين. لولا أبو العلا، الذي اخترت أن يقدمني كل كتالوجات معارضتي من ٨٦ إلى ١٩٩٥، لما كان لي وجود. أن المبدع من طبقنا يواجه مشكلة خاصة مع زيادة حملة الدكتوراهات وأصحاب الالامعيات. في فالمجتمع لا يقبله ببساطة، وبيئته تتعامل معه طوال الوقت على قاعدة: حاتملي فيها فنان. وإذا استطاع أن يقلت فهم قسوق يحاولون أن يضغوك في «كورن» تيكملوا المظهر، ليس إلا، على أن يجودوا «بحسنة» عليك لاسكانك أو تحبيدك.

لقد قالت لي سيدة من عائلة د. عصمت عبد الحميد وهي صاحبة جاليري: يا ابني روح اشتغل سواق

أنا ابن ماهو حقيقي في ثورة يوليو وابن تذاكر السينما والمسرح الرخيصة

تاكسي ولا حاجة زى طبقك
اشمعي أنت. كانت
تساومني لتدفع لي أقل
فلوس على عملي. الآن أبيع
اهتداء بأسعار مقتنيات
الدولة. وقد تمسكت بأن
اتقاضى ثمننا عاليا للوحة
تقف فيها طفلة عند مقهى
أمام حائط مسدود، رسمتها
بعد هذه الواقعة.

ماذا عن علاقاتك بمن في
الوسط الفني أنفسهم؟ ثم
ما قولك فيمن رأوا أنك
«ستيني الهوى» ورأى أنا
في أن رأيك فيما هو حداثي
فيه بعض تحامل كما فيه
توتر علاقات الإنسان مع
ما لا يعرفه بدقة كافية؟

- خلقتي لا تقول أنني
فنان. كما أن طريقي في
اللبس والأكل والشرب وقص
الشعر والكلام أيضا تؤكد
ذلك. هذه العملية تباعد
بيني وبين كثيرين مع أنني

استوعبت طريقتهم في
الحياة (شعر مهوش
ويناطيل ممزقة مثلا) فلما لا
يستوعبون طريقي
التقليدية في العيش. فوق
ذلك هناك من يسعى إلى
التحطيم بإرادة خبيثة.
فيسخف فنك وأصلك
وفصلك وثقافتك دون نظر
موضوعي. إنني قد أكون
أول فنان عامل حاز اعترافا
من قامة مثل بيكار، وعاش
حياة العمال والشحيم
والهدير والعرق وعروق
الفجل والبصل في ساحة
الخدباء بالمصنع، ومع
قراطيس الطعام المنزلي
والحاجة إلى عمل «رسامية»
للمدير حتى يكون جربوفا
في مواعيد الانصراف
وتكثيف اللوحة للبرواز
الذي تشتتيره من باعش
الروبايكيا..... أنا من عاش
يسكن السكاكين بالمصنع
يرسم على ما يسمى ترابيزة
السفرة بالبيت، ويعمل على
أن الفن «يجيب خاماته»
حتى لا يتحمل البيت
ملا يستطيع تحمله. ويفكر
للحظة بعد الانفتاح في أن
يكون كسحبا مثل زملائه
الذين يعملون بعد الظهيرة،
ويعمل بالفعل لمدة عام في
بكان فراخ، فلا يتقذه بصدقة
غريبة إلا الفنان الكبير
الراحل زكريا الزيني: كل
هذا الميسرات ينعكس على
العلاقة مع أهل الفن
التشكيلي... خاصة وأن
المركبة الفنية في حالة لا
تسر... والأبعاد الاجتماعية
والديمقراطية في تراجع في

قرانكو لكن الجمهوريين كرموه . هنا يسقطون الجنسية عن الفنان لمجرد أنه رفض استئثاق الهواء بجوار قصورهم . أقوال كأنها حكم أو رصينة

فتحنى: أنا ابن ماهو حقيقى فى ثورة يوليو وابن تذاكر السينما والمسرح الرخيصة ، والكتاب الرخيص الثمن، والحفلات الموسيقية المجانية أو شبه المجانية. المحرر: يتكافأ الحى الشعبى والمصنع فى تأثيرهما عليك إلى متى وهل من وسط ثالث؟

فتحنى: الظروف خدمتنى لأن أجر العمل يستر بيتى فلم اضطر إلى رسم الموتيف الشعبى بصورة سياحية. أما التكافؤ فمرده إلى أن حيايتى بالفعل مقسومة هكذا نصف فى المصنع ونصف فى الحى إلى جانب أن تأثير المصنع لا يتجاوز الحى إلا فى حالات المد الثقافى والاشتراكى.

المحرر: أزمة المصنع والحى والشعبى (الذى يتشوه الآن بشدة) لا ترى لديك إلا بشكل وجودى إلى حد كبير.

الفنان: لاحظت إننى لم استوعب الاثنين بطريقة أفضل إلا حين حصلت على

العظيم: حتى أخطاءك وسطحك الخشن أشياء تحب.

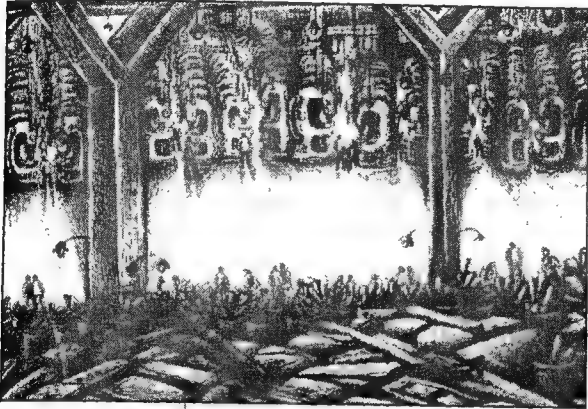
أنا لست قديماً إذن . لكن الذى لم يلاحظه من قال ذلك إنه ليس هناك مد اشتراكى لاتمك فيه وأرسم العمال والمصنع، كما أن الذين رسموا أعمالاً فيها العمال من الفنانين الكبار كالجزار كانوا يرسمونها ضمن إطار أوسع لأعمالهم ، لكن أحداً لم يعيش فى المصانع ويرسم فلا قديم هناك إذن لأكونه. كما أن التوهان فى موجة الأعمال الخفيفة والخدمية، يجب الإنسياسا « إن فيه مصانع وفيه عرق وناس يتتعبد، ولها أسلوب حياة مختلف وأحلام مختلفة». (عند هذه اللحظة تذكرت رواية «الرحلة» لخيرى الضولى) وقلت لفتحنى: لن أحاسبك على سخريائك من الحداثة لأن فى ثلاث من لوحاتك لمسات حداثة أصيلة. كما أعلم أننا نحن الباطنيين من الفقراء، لا نجيد بالضغط توصيل أفكارنا بالكلام، ثم أننا نحب دائماً أن نشاغب ما لا نعرفه إلى أن نتشربه فنحكم عليه بهدوء.

قال فتحنى: لا تنسى أن دالى الذى رايناه استمد سبريائته وحداثته من مجتمع تجاوز كل ما لا يزال يظن عقولنا ويبرم معاركنا منذ نهاية القرن الماضى، بعشرات السنين. لقد عاش دالى وسط عمالة عصره، وتعايش مع عصر

الحياة المصرية ككل. ماذا عن الاتيليه وماذا عن الجاليريهاات الأجنبية؟

الاتيليه آخر القاعات الشعبية التى يمكن أن يجد فيها المجدد والمجرب فرصة ولذا تحاول البيروقراطية الثقافية كل فترة أن تقتحمها وتسيطر عليها. لقد اقمتم كل معارضى فيه (الإيجار ١٥٠ جنيهها لاسبوعين وهو إيجار معقول) واستفدت من المخفقين والكتاب باجيا لهم الذين يترددون عليه ولازلت، أما الجاليريهاات الأجنبية فاحشأها وهى لا تحببى... أنا عارف. وإن كنت أعطيهم لوحات ليبيعوها لى، إننى أفرح حين تباع لوحة وأنا غائب، فهذا أجمل ألف مرة من البيع فى الرسيشنات الفاخرة التى يتفنن تزيينها أناس لست أعرف متى يجدون الوقت للرسم، مع أنخراطهم الكامل فى صناعة العلاقات العامة.

لكن فى المقابل هناك من وفر لى ما لم أكن أحلم به: الاحتضان الواعى. هنا يبرز الفنان محمد حجي والأساتذ اسماعيل بياب (شفيق محمود) والنقاد الذين تفهموا بمحبة هذا اللون الجديد من الفن . لقد قال لى بيكار وهو يرى «بورتريه» لى، كنت قد رسمته حتى لا يقرفننى المفرفسون ويقولون إننى عاجز (معروف أن البورتريه يكشف الفنان) قال بيكار



الملاحظات الضائعة فانا لست
مبهرمجا، واترك نفسي
للتستقبل وتهضم وكل واحد
وله أفق، واللى فات ييجي.
اخيرا: نرعبنى المضاريات
على اللوحات، وأعمال
الشراء الماكرة بغرض البيع
للأوربيين أو الخلايجة
الوسطاء الذين يبيعون
بدورهم لليابانيين أو
يروجون لما يسمى الفن
الإسلامي خدمة للأمراء.
الرسمالية تشجع الفن
التشكيلي بمفهوم ما
صحيح لكن الفن يجب ألا
يشجعها لأن له دورا آخر.

وشاعرا أو يقبض عن كل
هذه الحرف ويطارد غيره).
وقد ضاعت الحنية وضاعت
البراءة تماما وسط هذه
الفقة.
فتحي: سكبنة المعجون
زى مشروط الجراح . ساعات
تدخل إلى اللوحة صح، أو
تقطع شريان فكرة وتقتل
روحها.
مصباح: هناك لحظات
تقلت منك في المصنع .. ثم
أنك دوما ترسم العمال وهم
خارجون فقط.
فتحي: صحيح فالعمال
عندما يحالون إلى المعاش ،
يصابون بصدمات قد تؤدي
بحياتهم، والتأكيد على
دخولهم هو لمواجهة الخطر
المائل في الزمن، خطر لحظة
الخروج الأخير. أماعن

منحة تفرغ. من بعيد تمكنت
من أن أرى أفضل، وبدون أن
تقطع جسدي. إذن
فالإرهاق الرهيب يحول دون
التمثل الفني العميق
والواعي.
فتحي: قال لي ناقد أنه
يرى الواشي في الأبيض
والأسود . وعموما هناك
علاقة وطيدة بين لوحات
الريشنة، وبين «شغل»
الشيئي والرصاص.
فتحي: من بين مثقفي
الوظائف الرسمية في
الستينيات من كان له قلب
حنون كبحي حقي وثروت
عكاشة. لكن الأغلبية تربت
على كم هي مهمة السلطة
وكم هو مريع: التكويش
(في قصور الثقافة من يعمل
مخرجا ورساما وممثلا

دراسات في النقد التطبيقي

١٩

19

أزمة الابداع الشعري بين التقليد والحداثة

قراءة أدبية في فكر الحداثة العربية

د. صلاح السروي

المعرفية والرؤى الفكرية والفنية للإنسان والعالم مالم تعرفه العصور الكلاسيكية العربية . ولكنها أزمة قديمة ، ربما كان من أول مفجريها الشاعر العباسي أبو تمام الذي اتهمه معاصروه بأنه قد خرج على "عمود الشعر" وهي عبارة شاعت في التاريخ الأدبي ، حيث كانت تكمن وراءها دائماً مشكلة الخروج الفني على المألوف والنشأت من إنشاء شعري ، بما يؤدي إلى عدم الفهم ، وهي تلك الأزمة التي أقر بها أبو بكر الصولي قائلاً : " كان أبو تمام إذا كلمه إنسان أجابه قبل انقضاء كلامه ، كأنه علم ما يقوله فاعدله جواباً ، فقال له رجل : يا أبا تمام لم لا تقسول من الشعر ما يعرف ؟ فقال : - " وانت لم لا تعرف من المشكلة ما يقال " (١) . ويصرف النظر عن المعية أبي تمام

الأدبية الأخرى ؟ أم أن هناك أزمة عامة من نوع ما ؟ أننى أميل إلى طرح الأمر على أنه تجل لأزمة ثقافية عامة ، متعددة الأسباب والعوامل ، ولكن السبب الرئيسى في رأيي يتمركز في منطقة الابداع والتلقي ، تلك المنطقة المزدوجة ، التي يجسد حديها الطرفين الشاعر والقارئ . إنها المنطقة التي ، لو اكتمل عنصرها ، لتجسد لنا مفهوم الحالة الثقافية الصحية ، ولو تنافر هذان العنصران حصلنا على وضع ثقافي مكتمل كالذي نعيشه الآن (بدرجة معينة) وهو الذي يوحى لنا بمفهوم الأزمة . وأزمة العلاقة بين الشاعر والمتلقي ليست حديثة . إلا في شروطها العامة ، الخاضعة لمستجدات الواقع المعصرى أو واقع القرن العشرين الذي يطرح من التحديات

يحيا الشاعر الحديث والقارئ الحديث ، على السواء ، مازالاً حقيقياً ، مؤداه ، ببساطة ، أن الشاعر لا يجد قارعه إلا في مساحة ضيقة جداً من صفوف المتلقين ، بينما لا يجد القارئ في شاعره الحديث ذلك المنحى التقليدى الذي تربى على عموده وبيانه الدليغ وهو الأمر الذي أوجد قطيعة غير منكورة بين الشاعر والكتلة الحريضة من الجمهور القارئ والمتلقى للثقافة بصفة عامة ، تتمثل هذه القطيعة في الأرقام الهزيلة لتوزيع الدواوين الشعرية الحديثة ، وفي قلة عدد المترادين للامسيات والمهرجانات الشعرية ، فهل لم يعد الزمن زمن الشعر كما يحلو للبعض أن يقول ؟ وإذا كان الأمر كذلك فيماذا نقسر هبوط الإقبال على مطبوعات الأجناس

الشاعر الحديث والقارئ المعاصر يعيشان مازقاً حقيقياً على السواء

الآزمة من غموض ونبوع ما هو مستقر من نماذج وطرائق شعرية ، وهو الأمر الذي دفع الأمدى إلى تأليفه كتاب بعنوان "تفسير الغامض من شعر أبي تمام" وهو ما يعنى على نحو غير مباشر إنهاء باللائمة على هذا الشاعر المجهد (بضم الميم وكسر الهاء) . خاصة أن أبا تمام قد جاء في عصر ، رغم كل ما اصطخب فيه من تحولات ومحدثات ، كان قد سبقه إليه ابن قتيبة ، الذي شرح موقف فصيل غير قليل الشأن من النقاد ، قائلاً :

ليس متأخر الشعراء أن يخرج على مذهب المتقدمين فيقف على منزل عاف ، أو يبكي عند مشيد البنيان لأن المتقدمين وقفوا على المنزل الدائر والرسم العاقى ، أو يرحل على حمار أو بغل ويصفهما ، لأن المتقدمين رحلوا على الناقة والبعير ، أو يرد على المياه الجوارى ، لأن المتقدمين وردوا الأواجن الطوافى ، أو يقطع إلى الممدوح منابت النرجس والاس والاسود ، لأن المتقدمين جروا على قطع

عبد الله بن أبي أمية ، إلا أنه خالف الموروث من طريقة بناء العبارة الشعرية المسماة بالعمود الشعري الذي لخصه المرنزوقي في مقدمة شرحه لديوان الحماسة في الشروط السبعة التالية :

١ - شرف المعنى وصحته

٢ - إزالة اللفظ واستقامته .

٣ - الإصابة في الوصف .

٤ - المقاربة في التشبيه .

٥ - التحام أجزاء النظم

والتحامه على تخير من مناسب الوزن .

٦ - مناسبة المستعار منه للمستعار له .

٧ - مشاكلة اللفظ للمعنى

وشدة اقتضائهما للقافية

حتى لامانارة بينهما .

ورغم أن أبا تمام لم يخرج ، في الحقيقة ، بقوة

على هذه الشروط ، إلا أنه

قد نحا منحى جديداً في

صياغة جملته الشعرية

فتأثر بالقرآن وبأحداث

التاريخ وبالمذاهب الفلسفية

، وبالسائد من علوم عصره ،

وهذا ما جعل عبارته تأتي

على هذا القدر الذي فجّر

ومعرفته العميقة بما يدور في مخيلة الناس وأذهانهم بما يدل على أنه يعلم أنه قد دخل معركة ويعلم جيداً ما سيثار ضده من اتهامات وإحكام ، فإن هذه العبارة تدل بوضوح على تلك الآزمة المحكمة بين الشاعر والمتلقى كما أسلفت حيث تتوزع المسئولية وتضيق معالمها بتعادل حجتي الطرفين . غير أن ما يهمنا هنا هو ما يعنيه تفجير مثل هذه القضية في هذا الزمن البعيد ، فسؤال الرجل لأبي تمام على هذا النحو يطرح ما يمكن أن يكون افتراضاً مسبقاً بوجود نموذج أو معيار مصفى لقياس جودة الشعر ومن ثم استساغته والاستمتاع به . هذا النموذج هو المؤلف القديم الذي صاغ به القدماء شعرهم ، وكونوا به ما يمكن أن يمثل الأساس المعروف لمفهوم الشعر وجمالياته الرئيسية المستقرة ، وتلك هي التي كونت بدورها ، الذاتية الشعرية السائدة التي ترتبت على هذا المفهوم . ومن هنا يصبح الخروج على هذه الزائفة ، بكل تأكيد ، أمراً غامضاً ويستحق كل استهجان .

ورغم أن أبا تمام لم يخرج على الهيكل التقليدي للقصيدة العربية القديمة ولم يهاجمه كادى نواس أو بشار بن برد أو الخليل أو

المعركة منذ القدم تأخذ وضعيتها في الصراع بين القديم والجديد

منابت الشبيح والحنوة
والبدارة (٢).

إن هذه العبارة التي
تعكس بصياغتها القطعية
روحا محافظة ، على الفصح
وجه ممكن وقفت بمثابة
بيان يؤسس لنزعة ماضوية
رجعية ، غير قاصرة على
استيعاب مستجدات الواقع
الاجتماعي العربي ، الذي
انتقل من البداءة إلى حياة
المدين . وترى في القديم ،

رغم أي شيء ، نموذجاً لا
ينبغي الخروج عليه على أي
وجه ، وهو ما يضيء على
هذا القديم صفة القداسة
والإطلاقية التي تجرّه من
تاريخيته وتجعله لازمياً ،
أي لديمياً . ولذلك لم تغتفر
لأبي تمام فعلته ، وإن اضاء
به بعضهم في مناح أخرى
من شعره (٣).

هكذا إذن تأخذ المعركة
منذ القدم وضعيتها في
الصراع بين القديم والجديد
، فهل اختلف الأمر في هذا
عن ما يحدث في عصرنا
الراهن ؟ عندما تم تحويل
شعر صلاح عبد الصبور
إلى لجنة النشر في المجلس
الأعلى للفنون والآداب على
أيدى العقاد ؟ ومن هو
العقاد ؟ إنه للمفارقة ، ذلك
المحيد المغوار في "نيوانه"
وأشعاره ، وذلك المهاجم
بقوة لشعر شوقي لأنه
يصف الشيء كما هو لا في
حقيقته (٤).

وعندما حيل بين صلاح
عبد الصبور وأحمد عبد
المعطي حجازي وبين السفر

إلى دمشق حتى لا يستقبل
العقاد (٥) بل إن لدينا
جهات ترى في القول
بالحدأة كفراً صريحاً
يوجب على صاحبها
التوبة أو أن يواجه عقوبة
المرتد ، ولا أدري ماذا يمكن
أن يفعلوا بمن يقولون بما
بعد الحدأة !! يتصل بذلك
بالطبع ذلك الهجوم المغالي
فيه الذي وجه به الشعر
الحر طوال الستينيات
وربما حتى الآن . وكذلك
الهجوم الذي يوجه إلى
شعر بعض شعراء
السبعينيات أو ما يوجه
الآن إلى بعض الشعراء
الشبان ممن يطلق عليهم
شعراء التسعينيات (أقول
ذلك لكون أن يعني انحيازاً
مئي إلى أي جانب بعينه)
فما الأسباب التي تقف
وراء كل هذا العداء للجديد
في مجال الشعر بالذات ؟
وما وجه الاختلاف التي
تثير كل هذا العداء بين
الموقف التقليدي والموقف
الحداثي في الشعر ؟
لا تطمح هذه الورقة إلى

الإجابة المستفيضة عن هذه
الأسئلة وذلك لضيق المجال
، ولكنها ستسعى بتواضع
إلى طرح جهود بعض نقاد
الحدأة العرب في بحث ما
أطلق عليه "مازق الثقافة
العربية المعاصرة" وفي
القلب منها "مازق الشاعر
الحديث" وذلك من خلال
مواقف ثلاثة أراها معبرة
عن نظرتين للعالم ففصلان
بين النزعة التقليدية
والنزعة الحداثية :

- الموقف من الزمن -
التاريخ .
- الموقف من اللغة .
- الموقف من الصورة
الشعرية .

- ١ -

تبرهن حركة التاريخ
العربي في عصرنا الحديث
على وضع المسألة بوضوح
ناصب ذلك الوضع المتمثل
في العلاقة غير المتكافئة مع
القوى العظمى المشكلة
لقضايا لا يمكن التعامل
معه إلا من موقع التابع أو
المعتدى عليه ، هذا حاضرنا
، أما المستقبل فمجهول ،

ولكنه منظر بكل العواطف المحتملة، إذا ظل هذا الخط ممثدا على استقامته من الزمان إلى الأبد. وهو ما يجعل ثقافتنا تدور في هذا الإطار الكارخي محاولة إيجاد مخرج، فتقسم على نفسها إلى مناد بابتعاث القديم وإعاشته للحياة (ففى أيامه سيدنا العالم وأزدهرت حضارتنا) وقائل بضرورة تجاوز هذا القديم لإختلاف شروط إعادة انتاجه عن زمنه التاريخي والإتصال بالمتنجز الثقافي والعلمي الراهن، ففى ذلك خلاصنا فى الحاضر ورهاننا على المستقبل.

ولن أدخل فى تفاصيل تتعلق بدواعي كلا الطرفين، ولكن سأقول أن كليهما يقف على أرضية فكرية وأيديولوجية مغايرة للأخر، وأن انقسامهما ليس وليد مجرد الاختلاف فى وجهات النظر.

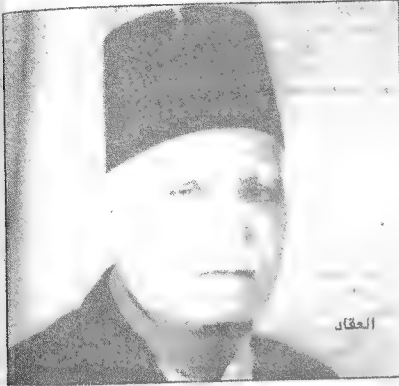
وليس من شك فى أن هذا الاختلاف هو الذى يقف وراء التناحر القائم بين كل من النزعتين التقليدية والحدائنية، فى مجال الشعر. فالشاعر العربي الحديث - كما يقول غالى شكرى - محاط اليوم أكثر من أى وقت مضى بفوسين كبيرين يحيطانه من جميع الجهات فهو أولا محاط بتراث محدد فى الفكر والشعر وهو ثانيا محاط بأغلبية قارئة تمثل لحظات منحنى فى حضارتنا هى لحظات

التخلف المربع والنكسة المريرة. وبين هذا الواقع الصخري، والمثال البلورى المتاح له فى قراءة الشعر الغربى الحديث، يتمزق كما لم يتمزق أحد فى تاريخنا (١).

وهو يقصد - بالأغلبية القارئة - التى تمثل لحظات منحنى فى حضارتنا - تلك النخبة القارئة التى تربى ذوقها على نموذج شعري وأدبي محدد تكون عند محاولة إعادة بعث التراث القديم المتمثل فى مدرسة البعث والإحياء، وهو النموذج الذى كان رغم ما يمثل من دلالة على فترة تاريخية مشرقة بمعايير زمانها - يمثل تمسيدا بالغ الدلالة على المفارقة الثقافية - الواقعية التى نحياها، فبينما كنا نعيش فى القرن التاسع عشر أو القرن العشرين إذا بنا يستهوينا شعر ينتمى إلى ما قبل هذا التاريخ بالف وثلاثمائة عام على الأقل، وهو ما يعنى أننا نمارس قطيعة واضحة مع مواضع أعصرنا وأطروحاته التقنية والمجتمعية، ومن ثم الجمالية - الأدبية المحددة. وبما أن هذا الموقف كان يمثل رد فعل مباشر لا حساسا بوطاة التبعية والاستعمار ومن ثم الرغبة فى التمسك بتراث يمثل ازهى لحظات تاريخنا، فإن هذا الموقف بذاته يبرهن على إحساسنا بالتخلف

والدونية وهو ما عبر عنه غالى شكرى بأن تلك الأغلبية القارئة تمثل لحظات منحنى فى لحظات التخلف والنكسة المريرة ولا يعنى ذلك أن غالى شكرى يهجو ذوق حاضرتنا فى مجال القراءة، ولكنه ببساطة، يوصف دلالة هذا التمسك المتولد عن الإحساس بالتخلف المربع والنكسة المريرة، ومن ثم يصبح هذا الواقع بتلك السمات يمثل واقعا صخريا، أى غير قابل للتعامل المرن بما يجعله لا يتيح فرصة التعامل مع الجديد والمجاور. بينما على المستوى الآخر يوجد المثال البلورى الذى يمثل الشعر الغربى الحديث، وهو المترجم، والمنطلق من - ما طرحه المحظية الحضارية المعاصرة من رؤى ومفاهيم وأفكار، وأيضا إمكانات تدوقية معينة.

ومن الواضح أن غالى شكرى بهذا النص، يطرح شكل الشاعر الحديث المنطلق من أزمة الثقافة العربية المعاصرة، فهى حتى الآن غير قادرة على إيجاد صيغة محددة واضحة للعالم للتعامل مع هذه الوضعية الحرجة، كما أنه بذلك يطرح مشكل المتلقى الحديث، الذى أصبح بوعى أو دون وعى غير قادر على تجاوز نموذج الموروث، وهو ما يجعل هذا الشاعر مأزوما



العقار

على نحو يدعو للثناء . فإذا تأثر بالرؤيا الحديثة التي لا يربطه بها الجانب الانساني العام (٧) فإنه يصبح غير قادر على الاتصال بالتجربة الجمالية المحلية الفائرة في الذوق والوجدان الوطنيين . وإذا اتصل بالتجربة الجمالية المحلية وحاول تلبية احتياجاتها الجمالية فإنه يعيد إنتاج تقنيات وأساليب قديمة منفصلة عن عصره وعن تكييفاته الوجدانية والروحية الخيالية المتناسقة مع الراهن في الثقافة الإنسانية .

وإذا كان ما يباعد بيننا وبين الحضارة المعاصرة ، هو وضعيتنا الحضارية التي كتب عليها الانقطاع عن تطورها الذاتي خلال ما نسميه بعصور الانحطاط ، ولم تتمكن تلك الحضارة ان تنتج بقاءيتها الذاتية نموذجها الفني والجمالي العصري فإنه قد يتبادر إلى ذهن البعض أنه يمكن استيراد المدارس الشعرية إلى جانب استيراد السلع وأنه من الممكن تطبيق هذه المدارس بنفس الممكن من النجاح الذي يمكن به استخدام تلك السلع ، وهو الأمر الذي يحدث مفارقة غير منتظرة ، ألا وهي تضخيم الاحساس بقول غالي شكري - بالانقسام القائم بين الواقع الخارجي والواقع الداخلي عند الإنسان المنكف - وهو ما

٢٤

24

الفاثرة في الوجدان العربي . وهذا إذا تم في رأيي فن ينتج الإحالة من المزاوجة غير المتحققة على أية جبهة منهما . ولعل هذا هو ما يؤدي إلى هذا الإحساس الذي يصفه غالي شكري بأنه " يقف على فوهة بركان يغلي (....) بتفاعلات غريبة ومعقدة تترجم هذه الحالة القلقة والتي لا تعرف لها مستقرا ولا ملجا

وإذا كان من الضروري التماس مع منجزات الحضارة المعاصرة من تكنولوجيا وفكر واتجاهات في الإبداع الشعري ، فإنه لا مناص من أن يكون اللقاء مع هذه المنجزات ، لقاء التفاعل وليس الأخذ دون العطاء ، وهو ما يستتبع

يجعل الشاعر العربي الحديث يشعر بأنه " يقف على فوهة بركان يغلي منذ مائة عام بتفاعلات غريبة ومعقدة ، منفصلة عن ركب الحضارة الإنسانية في ذروة تعبيرها الفني بأوروبا ، مما لا يقل عن أربعة قرون ، وهي المسافة التاريخية بين نهضتهم ونهضتنا " (٨) إن هذا الشعور بالانقسام ليس وليد الشعور بالانتماء لأي منهما دون الأخرى ، ولكنه تحديدا ناتج عن عدم القدرة على الانتماء إليهما معا وفي وقت واحد ، اللهم إلا إذا قام بعملية توفيق مصطنع أو اصطناع بين أحدث منجزات التكنولوجيا الغربية والتجربة المحلية

يصبح العمل الفني عندها هو حصة تفاعل بين المشروع الأساسي للقول (أي طموح المبدع إلى التوضيح في شكل تعبيرى قابل للإيصال مع بقائه بدءاً وبين المادة (اللغة من حيث هي موروثة فنى وفكرى). وما دام هو كذلك فإن المبدع لا يحقق طموحه إلى البدء من عدم وينتهى إلى إنتاج علاقة جديدة وصبغة جديدة، تتجاوز النماذج المألوفة (١٣) مما يعنى على وجه التحديد أن أقصى ما يمكن أن يحققه الشاعر هو طرح دلالات مبتكرة وقادرة على سبر غور أعماق جديدة فى الإنسان والعالم وأرتداد أفاق جديدة لهما معا وهذا يعنى من ناحية ثانية أن الشاعر لا يمكن أن يبدأ من عدم فهو يرتكز على مادة تاريخية سابقة على وجوده ولم يبتكرها (تلك هي اللغة) وكل ما يستطيعه (وهو كثير بالقطع) أن يمنحها قيما معنوية ودلالات تعبيرية - شعورية وإنسانية ومعرفية جديدة، من خلال بثائه الابتكارى الذى يتجاوز النماذج المألوفة.

- ٢ -

تلك إذن هي البنية الحداثية التى نصر.. على أن تصبح القيمة المعيارية للشعر موهبة بتحقيقه المفهوم التجاوزى والخطى، ذلك المفهوم الذى يقوم على

المعجم الوسيط: "أنه أخص الخلق ويدهع بدعا، أى انشاء على غير مثال سابق (١٠) وهو الأمر الذى يعنى أن الحداثة (من الوجهة العامة لدلالة اللفظ) مكون أساسى، بل وجوهى من مكونات الإبداع. ودون الخوض فى دراسة مكررة لنظريات الإبداع (١١) المختلفة فإننا نستطيع أن نقول بقدر من الثقة أن الإبداع إنما هو نتائج ضرورية عن وضعية مبدئية ومفارقة بين الواقع القائم والذات، سواء الغربية أو الجماعية إلى واقع غير متحقق، وهذا الفهم بالتحديد هو ما يفتح لدى أمام خيال وروح الشاعر ليخلق بناء قائرا على إيجاد التوازن والتوازن مع حاضره. فالشاعر ينطلق من رؤية معينة للعالم، حسب جو لدمان، مبنية على وعى قائم محدد لدى جماعة إنسانية محددة وصولاً إلى تحقيق وعى ممكن عبر التجربة الجمالية - الفنية (١٢) وهو ما يقترب، بدرجته ما، مما طرحه خالدة سعيد من أن الأدب لابد أن يعبر عن تعارض أو انقطاع مسعين بين الواقع القائم وطموح الذات (الغربية والجماعية) إلى واقع غير متحقق - وهى، من ثم، تستنتج من ذلك أن كل تعبير فنى إنما هو حركة تؤثر بين رهن ومحتمل، بين قديم وجديد، حيث

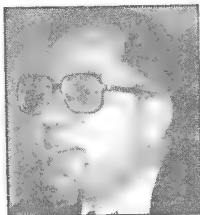
بالضرورة أن يكون لدينا ما نعطيه. ولن يتم ذلك فى رأى إلا إذا عملت الحركة الشعرية المعاصرة على تلمس روح اللحظة التاريخية الروحية المعاشة فى واقعنا دون ادعاء ودون تزيف.

إن هذا يعنى أن الشاعر لا ينبغي له أن يكون متابعاً لوضعات مصددة، سواء كانت محلية أو أجنبية، فالإبداع يفترض بداية رفض التقليد. وأى تصور بأن هناك نموذجاً أو مثلاً أعلى للشعر سواء كان ذلك كامناً فى تراثنا أو فى تراث الآخرين، أى القول بوجود شكل فنى مثالى أو نموذجى مفروض على الإبداع بصورة مسبقة، إنما يعنى أنه صادر عن نظرة آلية ترى فى اللغة والشكل الفنى "وعاء" جاهزاً، كما تقول خالدة سعيد (٩) أو مجموعة من المفردات والتراكيب، القادرة على استيعاب أى محتوى وتلبية كل الاحتياجات، من هنا فلا بد إعادة الاعتبار لمفهوم "الإبداع" والنظر إليه على أنه جوهر فاعل فى عملية إنجاز العمل الفنى، بما يعنى أنه عملية خلق ومحاولة بداية ونحن فى أمس الحاجة إلى ذلك الآن فى ظل هذه الوضعية السابقة وكحل للمشكل الذى تمثله.

فالإبداع لغة: "هو إيجاد الشيء من العدم" ويقول



عبد المعطى حجازى



غالى شكرى

التاريخ لا بد أن يبدأ، حسب ذلك، من التطور أى التغيير والتحول. غير أن الأخطر هو أن هذه الصفة اللازمانية للغة العربية قد انسحبت على ما كتب بها حتى فى المرحلة التى عدها الإسلام "جاهلية" ولكنها وصلت على مستوى ثقافتها اللغوى (قبل دخول شعوب غير عربية فى الإسلام فى إطار المقدس الذى لا ينبغى المساس به، ولعل فى النص الذى أورنته لابن قتيبة فى صدر هذه الورقة دليل واضح على ذلك من حيث أنه إذا كانت اللغة قد سلمت من التغيير، أو ينبغى لها ذلك، فلا بد أن تسلم الاضطرار الشعرية المرتبطة بها هى الأخرى، وهذا أمر مفهوم بالنسبة للزئوع نحو الحفاظ على الأنا الصناعية التى يمثل الدين واللغة رابطهما الجوهرى (١٦) ومع أن الشعر الجاهلى يخلو من أى مضمون دينى إسلامى فقد اعتبر المساس به قضية دينية توجب على

بالقرآن الكريم وهو ما يحتم تجريدها من الأرضى والدينوى وإلحاقها بالدينى والخالد. وهو ما يسبغ عليها تلك القداسة الدينية بما لا يسمح بالمساس بها أو التعامل الحر مع قيمها التعبيرية. يقول الراقى مرة أخرى فى كتابه "تحت راية القرآن": إن هذه العربية بنيت على أصل سحرى يجعل شبابها خالدا عليها، فلا تهرم ولا تموت. لأنها أعدت من الأزل فلها دائرا للنينين الأرضيين العظمين: كتاب الله وسنة رسول الله صلى الله عليه وسلم، ومن ثم كانت فيها قوة عجيبة من الاستهواء كأنها أخته السحر، لا يملك معها البليغ أن يأخذ ويدع" (١٥) إن إدخال اللغة على هذا النسق فى إطار اللازمانى واللاتارىخى يعكس رعبا غير مبرر من التحول ومن التاريخ، من ثم، من الجديد والمحدث. فالتاريخ مفهوم إنسانى وما هو فوق

مهمة تفجير الطاقات التعبيرية للغة وللخيال معا وذلك فى مقابل البنية التقليدية التى تجعل القيمة المعيارية لدى إجابة الشاعر هى إعادة إنتاج القديم والتنويع على نماذجها المستقرة سلفا.

فالنظرة التقليدية للإبداع الشعرى (بخاصة) تجعله لازمانيا ولا تاريخيا، فقد اكتسب بناؤه على أيدي القدماء وأصبح غنيا عن أى تطور أو تجديد، ولا شك أن هذه النظرة تستمد صحتها من خلال تصورهما الخاص للزمن، ذلك الذى لا يتحرك ولا يتطور وإن تحرك فهى حركة دائرية مراوغة بحيث تصبح فى النهاية ذات طابع سكونى (استاتيكي) جامد، يقول مصطفى صادق الرافعى فى كتابه "تاريخ آداب العرب" أكثر المدافعين ملاعة عن التبعد الدينى للغة العربية، أنه "لا يرى فى تعاقب ما يسمى بالعصور الأدبية غير سقوط رجال أو قيام رجال" (١٤) وهو ما يعنى بالغماء لتطورية التاريخ، بل إلغاء للتاريخ نفسه والخروج على الزمن. إن هذا التطلع إلى اللازمانى إنما هو محاولة للخلاص من فاعلية التاريخ الزمنية نفسها، ومن هنا جاء الإلحاح على إنتاج ما يشكل العنصر الجوهرى للنظرة السلفية من سلطان التاريخ، وذلك بالتأكيد على ارتباط اللغة

البنية الحدائية تصر على أن تصبح القيمة المعيارية للشعر مرهونة بتحقيقه لفهوم التجاوز والتخطي

وانطلاق إلى خارجه ، ولذلك لا ينبغي أن يكون مجرد صدى ولا فقد صفته الإبداعية وقدرته على الكشف والارتداد . تقول خالدة سعيد : " القبض على التناقض ، الهجوم على المستقر الراكد ، خرق العادة ، هذه هي لغة السلب ، وهذا ما يستنبط الحي من الدنيا ويسقط المستنفذ . هذا الحي الجديد ليس مجرد تنويع على القديم بل هو معارضة له ، أو رد عليه ، لكن هذا لا يعني أن المتولد الجديد لم يكن كامنا في القديم في حالة إمكان " (١٨) والمقصود بمفهوم "السلب" هنا الهدم والخروج على المألوف ، حيث اقترن "بالقبض على التناقض" والهجوم على المستقر الراكد وهذا يعني أن هناك

عن طريق استعادة الأشكال التي عبرت عنها تلك الخصائص المطلقة وسواء كانت أشكالا أدبية أو أشكالا سياسية اجتماعية - ثم ترقب على ذلك أن : كل تجسيد لا بد أن يصطدم بهذا الموقف من الزمن التاريخي (١٧) ومن ثم يصبح التجديد هو ما ينبغي هذه الرؤية للتاريخ ، وأن تحرير التعبير مرهون بانتزاع أشكاله من أسر هذه الرؤية المطلقة ، التي لا تؤدي إلا إلى الدوران اللانهائي في حركة الزمن المنقطع عن عصرنا وزماننا . وانصوّر أنه عند هذا الفهم تلقى معظم الاتجاهات التي طرحت شعار الحداثة . فحرية التعبير هنا لا تتم على المستوى القانوني أو السياسي ، ولكنها تتم على مستوى نزع السقف المقدس الذي يمنح المنتج الشعري القديم تلك الهالة اللدنية التي تحيط به وتجعله امتداد الزمن لانهاثيا وسطوته المعنوية مطلقة بما يجعله قادرا على محاكمة الحديث ونفسه لأنه لم يات على غراره . تحرير التعبير إذن ، هو تصريح للإبداع الشعري ، الذي يعني بدوره ، تحرير الطاقة الابتكارية عند الإنسان العربي عامة . إن الإبداع ، في الأساس ، بناء جديد كما سبقت الإشارة ، وقد يكون تصحيحا لما هو قائم ، وهو في كل الأحوال تجاوز له

مقترفه العقاب . ولعل ذلك كان وراء اتهام طه حسين بالكفر والإحساد لأنه شكك في الشعر الجاهلي فقد وجه الطعن إلى كتابه من منطلقات بينية رغم أنه يعالج قضايا أدبية ونقدية ١١ وانصوّر أن المعنى الكامن وراء ذلك هو أنه ينبغي حماية الماضي ككل متماسك . بل إن مجرد القول بمبدأ التطور من خلال فكرة العصور الأدبية يتعرض للهجوم كما رأينا في عبارة مصطفى صادق الرافعي السالفة الذكر ، وربما كانت فكرة العودة إلى القديم من خلال مرحلة البعث والإحياء تمثل جهدا في هذا الإطار المحافظ . حيث ترى خالدة سعيد أن تلك المحاولات التي ترمي إلى العودة إلى الماضي عن طريق التشبيه به تبطن اعتقادا بأمور أربعة : الثاني : هو إمكان إلغاء التجارب الإنسانية المتراكمة عبر عنها ، أو محو الفساد عن طريق محو شرون الانحطاط والعودة إلى زمن سابق . الثالث : الاعتقاد بوجود خصائص عليا مثالية قائمة في الماضي قسامة على الابتعاث في الحاضر بكامل بهائتها . أو بريئة من فعل الزمن ، أي مطلقة يمكن الرجوع إليها . الأول : القدرة على تجاوز القرون إلى نقطة مضيئة يختارها دعاة العودة . الرابع : أن العودة ممكنة

الإبداع عملية معرفية بمعنى الكشف والبحث بشكل دائم متواصل

الدلالة التي تحملها . وهو ما يؤدي إلى حركية الشكل . إن هذه العلاقة الحركية المتغيرة عندها ، هي مفصل التجدد والنمو والمسافة القائمة بين المتحقق ، المبدع هي مسافة الحرية التي يمكنها أن تجعل كل متحقق منطلقاً لإنجاز جديد وهذا لإعادة النظر في نفس الوقت ، وتجعل الإبداع الشغرى في حالة صيرورة دائمة ، بما يتناقض والشبكات الذي يؤدي إليه الوصف : "لهذا كان كل إبداع تصوراً لطبيعة قائمة ، لا وصفاً للطبيعة المألوفة" (٢١) فلا بد من أبداع علاقة وتوليد حركة تتجاذل مع ماهو رهن وتستشرف ما هو غائب في نفس الوقت ، وقادرة على إثارة المخيلة نحو حضور آخر أبهى وأكثر إنسانية في مقابل الحضور الطبيعي الشبني لمكونات العالم وعناصره . ومن هنا فإنه إذا كانت لغة الوصف هي لغة "الإننا الجماعية الكاملة المعصومة" (التي اشترت إليها أتفا) فإن لغة الكشف هي لغة الذات الجماعية التي تتكامل عبر التاريخ فتتفجر طاقاتها وتبتدي وجهها الإنساني الفاعل المتطور الحي ، تقول خالدة سعيد "إن لغة الكشف هي التي تضيء التجربة التاريخية للجماعة ، تطرح الأسئلة ، تبتكر الرموز وتستشرف المستقبل" (٢٢) وتقول في

قيمة (٢٠) فموقف الوصف لا يبقى للكاتب إلا المحاكاة بالمعنى الأفلاطوني وهو ما يفترض وجود مثال سابق أرقى وأكثر سموً وعلى الواصف الوقوف أمامه مقلداً ومحاكياً ولأنه لا يأتي بجديد لأن موضوع الوصف قائم بالفعل ، فيصبح دوره هو التجويد من الناحية التقنية الخاصة ، ولعل ذلك الفهم هو الذي يقف وراء تسمية العرب لغنى الشعر والنثر بكونهما "صناعة" (لاحظ تسمية كتاب "الصناعات" لأبي هلال العسكري) وهو بذلك يحيل إلى معنى تطبيقي متعلق بالأسلوب والصياغة ، أما الإبداع فهو نقض ذلك ، من حيث هو كشف وتجاوز للمثل المتحققة وإبتكار لمثل جديدة قابلة هي الأخرى لأن نقض .

وهذا ما يؤدي في رأي خالدة سعيد إلى حركية العلاقة بين الإشارة (سواء كانت كلمة أو رمزاً أو صورة أو أسطورة) وبين

جانبها آخر نستطيع أن نسميه نحن لغة الإيجاب في مقابل لغة السلب التي أوربتها ، لغة الإيجاب تلك هي المتمثلة في جانب البناء أو الجانب الإيجابي ذلك الذي يشكله الشاعسر باستيلاده للجديد . وذلك قولها بعد ذلك مباشرة :

المبدع هو الذي يقرأ الواقع الراهن أو الماضي والتراث ويعارض هذا بالحلم وموقعه السلبى من الواقع يتمثل في رؤية المتناقضات ، مستولداً الجديد" (١٩)

وأنصوّر أن ذلك في صالح التراث أولاً وأخيراً لأنه يضمن له الاستمرار والحيوية كجديد عن تحنيطه (حسب عبارتها) بالتقليد والتكرار فيفضي عليه بالعقم .

- ٣ -

الإبداع على هذا النحو عملية معرفية ، متواصلة متجددة ، ليس بمعنى الحفظ وإعادة الإنتاج أو التصنيف وذلك لأنه ليس وصفاً أو نقلاً ما هو قائم ، أو ترصيعاً له أو تنوعاً عليه ، ولا ينبغي له أن يكون كذلك ، لأنه ضد كينونته ذاتها . بل الإبداع عملية معرفية بمعنى الكشف والبحث المستمرين بشكل دائم ومتواصل . فالوصف في جوهره فعل محافظ لأنه إعادة انتاج لما هو موجود مسبقاً سواء كان الموصوف شكلاً أم فعلاً ، أم

موضع آخر إن الحداثة :
تقتضى خطوة أخرى ، هي
انتقال الشاعر من موقف
الواصف الذي يخبر ويرسم
ما كان أو ما تحقق إلى
موقف الفاعل الكاشف المغير
، بهذا يمارس الشاعر دوره
الحقيقي ، أي يصير ضمير
الجماهير وناقل الشرارة
المضيئة المغيرة الخالقة :
يلور اشواق الإنسان حين
تكون بعد في قرارة الحلم ،
يوسع مكتسبات الخيال في
أرض المجهول ، يوسع أبعاد
العقل بما يضمه إليه من
أصقاع الحلم والألأوى
(٢٣)

وعلى هذا تصبح المفارقة
عما هو قائم والحركة الحرة
الطليقة للخيال ولطاقة
الابتكار والإبداع وعناصر
الحداثة الشعرية ، وهو
الأمر الذي يتطلب أن تكون
الصورة الفنية مجاوزة
لمفهوم الوصف أو النقل عما
هو قائم ، ووصولاً إلى
تخليق عالم آخر قائم بذاته
، يعتمد على المغامرة
العقلية واكتشاف المجهول
على مستوى التصور
والرؤية .

فلا تقوم الصورة الشعرية
الحداثية على عنصر
التمثيلية الحسية الذي
احتفى به القدماء وإنما
تقوم على كونها إبداعاً
خالصاً للروح . كما يقول
بيير ريفيراي ، وهي : لا
يمكن أن تتولد من التشابه .
وإنما من التقريب بين
حقيقتين متباعتين كثيراً

أو قليلاً . وكلما كانت
الصلوات بعيدة أو دقيقة
كانت الصورة أقوى وأقرب
على القارئ ، وأغنى
بالحقيقة الشعرية (٢٤) وهو
ما يقتضيه أن الشعر هو
الذي يكتشف العلاقات بين
عناصر الصورة بجساسة
خيال وقدرته على التركيب
وليس بحواسه كما كان
يفعل الشاعر القديم . وهو
ما يجعل الشاعر الحداثي
قاسراً على طرح العميق
والخفي وغير المرئي من
عناصر الوجود .

إن القصيدة بذلك تمثل
أرضاً بكرًا يلتقي عندها أو
عليها الشاعر والقارئ ،
وهو ما يمنح القارئ فرصة
ممارسة القراءة الإبداعية ،
وينقله من مجرد موقع
المتلقي إلى موقع الفاعل
والمبدع الجديد للنص . فإذا
كان الشاعر هو واضع
النص ، فكل قارئ يعيد
خلقه .. من جديد أي يملؤه
بتأويله الخاص ورؤيته
الشخصية . وهذه القصيدة
بذلك لا تناسب القارئ
الكتسول "بتعبير خالدة
سعيد ، هذا القارئ الذي لا
يرى في القصيدة إلا ما
يدغدغ حواسه ومشاعره
ويحصى لديه الرغبة في
الاجترار والمراوحة في إطار
المألوف .. إن ذلك القارئ
الذي يطلب من الشاعر
ترنيمة تهدده أو تطربه لا
يكون في مستوى الشعر ،
إنه قارئ يتمسك بدوره
السلبي ، يرى أن الشاعر

يقوم على تقديم الشعارات
أو الحكم الناجزة والتجارب
المكتسمة والمنمنمات
المجموعة بعناية ، فيتلقى
بمسولة جاهزة مغلفة (٢٥)
هكذا تفترض القصيدة
الحداثية سعياً مقابلاً من
القارئ نحو تلقيها
وتأويلها والتعامل معها
على أنها نص مفتوح على
كل الإمكانيات الرؤيوية
والمعاني المتولدة هل تكون
بذلك قد أوجدنا حلاً لازمة
العلاقة بين الشاعر والمتلقي
؟ (شك بذلك ، وإن كنت
أتصور أن استمرار وتعاطف
الإبداع الشعري الحقيقي
والأصيل والمختصر من أسر
الاطر الشعرية (أو الفكرية)
القائمة ، سواء في الخارج
أو في الداخل ، والقادر على
ممارسة دوره الإبداعي
المجاور والمدهش المخرى
لعقل ووجدان وخيال
المتلقي ، أقول هذا الإبداع
هو وحده القادر على
استعادة القارئ مرة أخرى
إلى مساحات الشعر ،
متخلصاً من أدران التقاليد
الشعرية الصحراوية
القديمة والقادر على تحقيق
إتقان شعري عبقري قادر
على الوقوف الذي متجاوزاً
ومتفاعلاً ومتجادلاً بنباتات
مع ثقافة عصريته . إن هذا
الطرح الشعري القادر ، بذات
الوقت على أن يكون عنصر
تغيير حقيقي في واقعنا
الثقافي باتجاه أفق
حضاري أكثر استنارة
ورحابة وحرية .



صلاح
عبد الصبور

الهوامش:

١ - أنظر أبو بكر محمد بن يحيى الصولي ، أخبار أبو تمام ، تحقيق خليل محمود عساكر ، ومحمد عبده عزام ونظير الإسلام الهندي ، المكتب التجاري ، بيروت ، بدون تاريخ ، ص ٧٢

٢ - الشعر والشعراء ١ - ٢ دار الثقافة بيروت ، ١٩٦٩ ، ص ١٠

٣ - الأمسي . الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري ، تحقيق السيد صقر ، القاهرة ، دار المعارف ١٩٦١ .

٤ - أنظر عباس محمود العقاد وأبراهيم عبد القادر المازني ، الديوان ، دار الشعب القاهرة ، ط ٣ دت ص ١٧ ، ١٨ ، ٢٠ ، ٢١ .

٥ - أنظر غالي شكرى شعرونا الحديث إلى أين ، دار الشروق القاهرة ، ١٩٩١ ، ص ٥١

ويقول الأستاذ عبد المنعم عواد يوسف في مقدمة ديوانه وكما يموت الناس مات الصناد عن جماعة نصوص ٩٠ ، ١٩٩٥ أنهما قد سافرا بعد أن تمهدا بإلقاء قصائد عمودية .

٦ - نفسه ص ١٩

٧ - نفسه ص ١٨

٨ - نفسه ص ١٩

٩ - د . خالدة سعيد ، حركة الإبداع ، دار العودة ، بيروت ١٩٧٩ ، ص ١٢

١٠ - المعجم الوسيط ط ٣ ص ٤٥ لمزيد من التفصيل حول النظريات المختلفة للإبداع .

١١ - أنظر د . محمد غنيمي هلال ، النقد الأدبي الحديث ،

دار نهضة مصر ، القاهرة د . ت

- سحر مشهور مجلة فصول المجلد العاشر

- علي عبد المعطي محمد "شكل الإبداع الفني رؤية جديدة" ، القاهرة ، دار الجامعات المصرية ١٩٧٧

- د . مصطفى سويف الأسس النفسية للإبداع الفني ، القاهرة ١٩٨١ .

- جورج بليخانوف ، الفن والتصوير المادي للتاريخ ، ترجمة

جورج طرابيشي ، بيروت ، دار الطليعة ١٩٧٧

- الواقعية الاشتراكية في الأدب والفن ترجمة محمد

مستجير مصطفى ، القاهرة دار الثقافة الجديدة ١٩٧٦ .

١٢ - أنظر لوسيان جولدمان ، الوعي القائم والوعي الممكن والمادية الجدلية وتاريخ الأدب ،

كجزئين من كتاب بعنوان - البنيوية التكوينية والنقد الأدبي ، مؤسسة الأبحاث العربية ،

بيروت ، ١٩٨٤ ، ص ١٢ ، ٢٢

١٣ - خالدة سعيد السابق ص ١٣

١٤ - عن خالدة سعيد ص ١١

١٥ - مصطفى صباغ الرافعي ، تحت راية القرآن ، القاهرة ، ١٩٦٣ ، ص ٢٩

١٦ - لمزيد من التفصيل حول الأهمية الدينية للغة أنظر أدونيس (علي أحمد سعيد) الثابت والمتحول ، الكتاب الثاني

، دار العودة ، بيروت ط ٢ ١٩٧٩ ، ص ٤٤ وما بعدها .

١٧ - خالدة سعيد ص ١٢

١٨ - نفسه ص ١٤

١٩ - نفسه ص ١٤

٢٠ - نفسه ص ١٥

٢١ - نفسه ص ١٥

٢٢ - السابق ص ١٨

٢٣ - السابق ص ٩٢

٢٤ - نقلا عن د . علي عشري

زايد ، عن بناء القصيدة العربية الحديثة ، القاهرة ، مكتبة دار العلوم ١٩٧٨ ، ص ٧٢

٢٥ - خالدة سعيد ، ص ٩٤

رؤيا الشاعر ومكانتها في التقويم النقدي المعاصر

د. نديم نعيمة

نقد

لعل من المفيد في مطلع البحث أن نشير إلى حقيقة قد تبدت وبديهية وهي الفرق في العمل الأدبي بين دور الشاعر ودور الناقد. هم الشاعر أن يصدر القصيدة أو العمل الشعري كلاً جزءاً، أما الناقد فهمه أن يعتمد إلى ذلك «الكل» فيدرسه محلاً ومجزئاً ومعللاً ومصدراً للأحكام. هم الأول من الجزئيات تحويلها إلى «كل» وهم الثاني من «الكل» في عملية دراسته، كيف ينحدر به إلى أجزائه المكونة.

قد يبدو من هذا التمييز أنه محتوم على العلاقة بين الشاعر والناقد أن تكون عيشية مفرغة قوامها أبداً عود على بدء مما يبرر حكم بعضهم على الناقد بأنه كائن طفيلي.

قد كان الأمر كذلك لو أن الكثرة إذا جمعت في «كل» ظلت فيه هي إياها قبل أن تجتمع، أو لو أن الكل إذا أعيد إلى عناصره المكونة ظل فيها بالقدر الذي كانه قبل أن يفكك.

من القواعد الراسخة في علم الديناميكا الحرارية

Thermodynamics

واحدة تقول: الكل هو دائماً أكثر من مجموع الأجزاء التي يتكون منها. إذا صح هذا في علم الفيزياء الحراري، فسهو لا شك صحيح وبديهي في سائر الكائنات، والحي منها على وجه الخصوص. فالشجرة مجزأة ليست شجرة بل حطبة، والأرنب أو القرد أو الإنسان مشرحاً تحت



جيران خليل جبران

مبضع الجراح، جثة يعرف الجراح أجزائها المكونة، أما سر الحياة فيها فيقلت ولا يقتنص، يكشف الجراح عنه ولا يكشفه هو.

فالقصيد أسوة بغيرها من أشياء الوجود، هي قطعاً أكثر من مجموع أجزائها ومكوناتها. فهذه المكونات قبل تجميعها لم تكن القصيدة، لم تكن لامبة العرب مثلاً أو فتح عمورية، أو الحدث الحمراء. فالحدث الحمراء بقاتلها والانتها وإفراستها ودمائها وحتى بجميع ما استثارته أو يمكن أن تستثيره مشاهدتها في النفس من انفعالات كانت هناك بالمتنبى وبدونه. كذلك كانت اللغة بالفاظها وتراكيبها وموسيقاها ومجمل تاريخها وقرائنها وإمكاناتها. كما كان مقدراً لكل هذا أن يبقى بعد القصيدة وبدونها ما بقيت الناس والشاعر والبطولات والحروب والدماء والهزائم والمهزوم. ولعل هذا ما دفع الجاحظ، أحد أشد قدامتنا نفاذاً نقدياً، على قلة ما بلغنا من نقده، إلى مقولته الشهيرة عن المعاني المطروحة في الطريق. ولكن هذا الضبط من الأشياء والمطروحة في الطريق، وقد تحول بالمتنبى. ومن خلاله إلى مقلود سوى هو القصيدة، لم يعد قطعاً هو إياه قبل أن تولد ولا هو إياه بعد أن ولدت. لقد أعطى

ذاتاً فاضحى بها ومن خلالها أكثر بكثير مما كانه قبل أن ياتلف وأقل بما لا يقاس مما سيكونه لو قُيض له بعد اختلافه من يعينه نثره فينتثر.

هذا «الأكثر» في القصيدة، أو هذه الذات أو هذا السر الذي يسحر كيميائه تتحول الكثرة إلى وحدة، هو الذات الرائية، أو ما يمكن أن نطلق عليه اصطلاحاً رؤيا الشاعر. وهذه الرؤيا في حقيقة أمرها هي إياها القصيدة وسرها وحقيقتها. وهي من أجل ذلك محور العمل النقدي وهمه وغاية منتهاه. فالناقد الحق، ككل دارس أو مشرح أو محلل إنما همه من الأجزاء ليس الجثة، بل أن يعبر من خلال تشريحه لها إلى السر الذي كان جامعاً للأجزاء، عالماً أن أقصى ما يستطيعه هو الكشف عن ذلك السر من غير أن يستطيع له تحليلاً.

لعل هذا بالضبط ما دفع إلى الأمدى، وهو يحوم حول سر الروعة في العمل الشعري إلى أن يوصل الناقد والنقاد إلى منطقة «اللاتعليل». فكان النقد العربي القديم الذي استنفدت طاقاته قضية اللفظ والمعنى، قد بدا يصل من خلال بعض اقتذاه إلى أن العمل الشعري هو أكثر من مجرد لفظ ومعنى، حتى ليكاد عبد القاهر الجرجاني

يخرجه من هذا الإطار ليجعله في تلك الوحدة الناعمة للآتين معاً، اصطلاح على تسميتها «الصورة».

فإذا اعتبرنا أن الصورة ليست هي المعنى ولا هي اللفظ بل هي الجامع بينهما من غير أن تكون إياهما، لم تبق سوى خطوة يسيرة وينتقل النقد العربي كما لم ينتقل فعلاً في ماضيه من الصورة إلى «القوة المتصورة»، ومن الجسد المرئي في القصيدة إلى «الخيال الرائي»، أو إلى تلك النفس الهابطة على ذاك الجسد «من المحل الأرفع» كما هي عينية ابن سينا.

مثل هذه الخطوة لم تكن سهلة في ثراث نقدي قديم الخ على النظر إلى الشاعر والشعر باعتبارهما صانعاً وصناعة لا باعتبارهما خالقاً ومخلوقاً. فالخلق يقتضى اعتبار الشعر عملاً رؤيويًا يصنّفه من المنظور النقدي الأبوي في مصاف الإعجاب. إلا أن هذه النظرة الرؤيوية، وقد غدت من أهم مرتكزات النقد الحديث لا تبدو أبداً غريبة عن روح التراث العربي.

يرى عن النبي لما انشد له بيت طرفة: «ستبدى لك الأيام ما كنت جاهلاً» أنه قال: «هذا من كلام النبوة». ينطوى هذا المأثور عن الرسول، إن نحن قرأناه من

منظور أدبي، على إمكان أن يندرج العمل الشعري من حيث النوع في باب الوحي وأن يخلع على الشاعر من حيث طبيعة عمله جلاباب نبوى . فيكون من شأن هذا الماثور عن الرسول أن ينتقل بالمسألة النقدية من إطارها الكلاسيكى إلى صلب الفكر النقدي الحديث لا بالعربية وحدها بل في سائر الآداب. فما أن يلتفت إلى الشاعر كترجمان للأسرار البدئية، حتى تصبح القيمة الأولى في عمله لا للموجود بل للقدرة الرائية التي حلت فيه ومنحته الوجود ، لا للغة المخلوقة بل للغة البدئية المخالفة، أو للكلمة الرمزية على حد تعبير الفيلسوف الوجودى هايدغر التي هى جوهر الشعر، بل الشعر نفسه. من هنا كان اهتمام النقد الحديث بالرمز الشعري وبالأسطورة والنقد الأسطوري، مما يجلو حقيقة الأسطورة البدئية وتجلياتها على من الزمن كما عند فريزر فى القرن الماضى ويونغ وشتراوس وكاسيرر. فى القرن العشرين. وهكذا لا يعود الشعر عملاً نظامياً يصنف فى باب الجمال بل يغدو عملاً كشفياً يندرج فى باب النبوة.

عندها يصبح هم النقد فى القصيدة ليس المعنى أو المبنى بل تلك الرؤيا الحالة فيها معنى ومبنى والمتحولة بها إلى رمز كوني، أو

إلى ما يسميه النقاد والشاعر الإنكليزي «العينى المطلق»: يجل المطلق البدئى فى القصيدة العينية الزمنية فيكتسب حضوراً وخصوصية وفعل حياة ومعاصرة، ويتحد العينى فى القصيدة بالمطلق فيشتغل من زمنيته وأنيته البليدة العابرة ليغدو حقيقة كونية بالنسبة إلى الوجود الإنساني بعمق الكون. عندها لا يعود بيت عنثرة مثلاً:

وحسام إذا ضربت به الدهر تخلت عنه القرون الخوالى

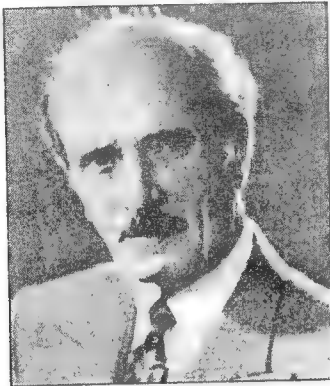
مجرد بيت جاهلي عيني يفهم فقط في ضوء الحياة أنجاهلية ولغتها ومصطلحها، بل يغدو أيضاً رمزاً لذلك التوق المبدئى فى النفس البشرية إلى جرحس أو خضر أو بطل مخلص يضرب ثنين الدهر عنوان الموت واللاشي، فيبلغى الماضى بقرونه الخوالى ويحول التاريخ كله إلى حاضر والزمن إلى راهن فيقضى هكذا على الثنين ويخلص «البدئية».

ليس المقصود أن عنثرة كان وأعياء جميع ما فى بيته من محاسيل، وإلا لم تكن الرؤيا الشعرية رؤياً ولا النبوة نبوة. جلاء الرؤيا يبقى أبداً عمل النقاد الذى ينظر إلى الشاعر كراء كوني تتخذ الرؤيا الكونية البدئية على يديه وعلى قدر

صفاء الرؤية عنده، أجساداً شعرية ترقى حيلة العصر وتطلق بلسانه. بيت عنثرة عيني زماناً وجسداً، إلا أنه رؤيويًا وشعرياً مطلق. وكعيني، فهو ما زال كما سيظل معاصراً.

الشاعر هو ابن تراثه من غير شك. فى هذا تكمن هويته وبالتالي هوية رؤياه التي ينبغى أن تكون نابعة من تراث شعبيه ولغته تراجعا حتى «الكلمة» التي كانت فى البدء. فالشاعر من هذا المنظار تراث شعب بأكمله على من العصور وقد تجمع وانصهر فى ذات راهنة وحية ومعاصرة. فكان الشاعر الرائي من مجمل تراثه هو تلك العدسة البلورية التي يلهو بها الصبية (أحياناً) يصوبونها نحو أشعة الشمس على امتداد عليائها فلا تلبث أن تصهر تلك الأشعة وتحولها من خلال ذاتها إلى بؤرة حارقة. تلك البؤرة الحارقة هى القصيدة.

فأشعة التراث قبل البلورة لم تكن حارقة، لم تكن قساعة فى العصر، والحريق بعد البلورة وبفضلهما ما كان ليحصل من دون الأشعة. فالبلورة أو الذات الشاعرة الرائية بهذا المعنى هى «القبل» الزمنى كله وقد تحول من خلالها إلى لحظة جديدة فاعلة فى الحاضر. فعلى الناقد أن يدرك أن كل جديد شعري لا



ميخائيل
تورنييه

ينبع من التراث هو شعر
بلا هوية، فهو زائف. وأن
كل شعر يستلهم التراث من
غير أن يمس العصر
ويحركه ويفعل فيه هو
شعر جهيضم. وأنه
يستحيل على الناقد خارج
الهوية الشعرية بهذا
المعنى، أي خارج الشاعر
البلورة أن يعتبر أي عمل
مهما تجلب بجلباب
الحداثة أو التراثية شعرا.
لا تجيد من خارج التراث،
ولا تراث يمكن أن يكون
حيا ما لم يفعل في العصر.

أفاق الشاعر العربي في
مستهل النهضة الحديثة
ليجد نفسه كائنا بلا هوية.
فلا هو مذكر لعصره ولا هو
على وعي بماضييه. فليس
لناقد ما يستدعي الوقوف،
إلا لاعتبارات تاريخية، عند
مجايلي الحملة الفرنسية
وما بعدها من شعراء
العربية. ولم يتبدل الوضع
كثيرا بالنسبة إلى الجيل
الثاني الذي استنفد طاقاته
في امتلاك ناصية العروض
كما هي الحال عند عبد
الله فكري وناصر
اليازجي وأحمد فارس
الشنيد وأضرابهم.

كان متوقعا من الحداثة
الغربية الوافدة، بما حملته
من علم حديث، وثورة
صناعية، وتوجهات قومية
وعلمانية واشتراكية ونزوع
مادي استعماري ونشاط

٣٤

34

غيرهم من شعراء الطبع كما
يصفهم العقاد تمييزا لهم
عن سابقينهم من شعراء
العروض، بل في تعاليم
الاقصاني ومحمد عبده
والكواكبي وقاسم أمين
وأمثالهم من مفكري
النهضة ورجالاتها.

ولا غرو في أن يعتبر
العقاد، أحد أهم نقابنا
المحدثين، أن الشعاعية
الحقة قد ولدت مع جيله
المتعدد الثقافات الذي نشأ
بعد شوقي وعرف في هدى
المدرسة النقدية الإنكليزية
وعلى رأسها هازلت، معني
الشعر والفن وأغراض
الكتابة. فالواقع أن هذا
الجيل لم يات هو أيضا
باستثناء اعتبارات شكلية،
بجديد يذكر في مجال

تبشيري وتحد جدلي ماحق
لمجمل الأوضاع في حياتنا،
أن تحدث في شاعر نهاية
القرن عنينا جرحا في
الصميم تسلحا به وانتماء
إلية، وأخرى ممسكة
بالحاضر تأكيداً للوجود
وتشبيها بالعصر، وإمسكا
بنبض الحياة. وهكذا يتفق
عن رؤيا جديدة بدم جديد.
إلا أن شيئا من ذلك لم
يحصل.

ذلك لأن الشعر في مجال
الرؤيا، قد خلى مكانه يومئذ
للفكر الديني فكان تابعا لا
متبوعا، فالباحث عن
ضمير الأمة وهاجع أحلامها
وعن رؤاها في هذه الفترة
لن يجدها في شعر
البارودي أو حافظ أو
شوقي أو الزهاوي أو

الرؤيا . فكما أنه لا يمكن التحدث عن «عالم شعري» عند شوقي أو صبري أو البارودي، قوامه رؤيا كونية محاولة تضفي على الأشياء من حول الشاعر خلقاً جديدة ومعاصرة، كذلك لا يمكن التحدث عن مثل هذا «العالم» عند العقاد أو عند غيره من زملائه لذلك يمكن للنقاد في غياب هذه الرؤيا أن يعتبرن نتائجهم شعراً بالعربية لا شعراً عربياً.

إن الفترة الجديدة الأولى في اتجاه شعر عربي قد جاءت من المهجر الأمريكي الشمالي. الغربية تشبث بالهوية. وغربة المهجريين التي الهبها حنينهم وصقلتها ثقافتهم قد مكنت رؤيتهم من تخطين القشور إلى جوهر التراث الذي إليه ينتمون. فإذا به في روحه التحتية منذ الخليقة تراث رسول خلاص. الكلمة فيه ليست كلمة «الحرف» بل الكلمة «اللغووس» كما في اليونانية القديمة. التي ليست لتعجز عن الحقيقة بل لتكون هي الحقيقة المجسدة قرأتا كانت أم مسيحا أم نبيا. التاريخ مجروح كما تخملاه روح هذا التراث العربي: جانب منه عذني إلهي، وجانب دينوي ساقط ومهمة الكلمة أن تلم الجرح. من هنا ربما جاءت لفظة بالعربية بمعنى الكلم أو الجرح. وعلى هذا جاء شعر المهجر تجسيدا لرؤيا

خلاصية نابغة في هويتها من صميم التراث العربي، دأبها رنة اللحمة إلى ثنائية الحياة بمختلف وجوهها. ذلك جلى في أعمال المهجريين الشعرية الكبرى بالمعنى غير الاصطلاحي للشعر كما في كتاب خالد للريحاني والنبى لجبران ومرداد لنعيمه، وفي أعمالهم الشعرية المنظومة كما تمثله باوضح صورة مطولة نسب عريضة «على طريق ارم». فتحول «ارم ذات العماد» المدينة المغيبة في الأسطورة العربية إلى رمز للخلود العذني الذي هو موضوع توق الإنسان منذ اغترابه الكوني الأول، وسعيه إلى الرجوع. يشد الشاعر إليها بركب قوامه جميع ملكاته من حس وقلب وعقل وغيره. وواحدا بعد واحد يضلون في القيادة، حتى ينتهي بهم العقل إلى الشك، والشك إلى التيه في «القفر الأعظم» حتى إذا استحالوا جميعا وقودا للشوق العذني، انشق من عتمة التيه في نفس الشاعر نور الرؤيا فاضاء وتلاوات.. في منتهى الدرب المظلم أنوار ارم فانجلي الشك والعتى الركب وتم الوصول . فقط عندما تحرق نفسك شوقا إلى الحق تستطيع أن تستضرع وأن تصل فيلتئم فك وبك الجرح التاريخي . عندما شدد ميخائيل نعيمة في كتابه النقدي

«الغريال» على أن الإنسان وليس اللفظة الحرف هو محور الشعر والأدب إنما عني بالإنسان ذلك الكائن «الارمي» كما تملئ صورته روح التراث العربي المشرقي: رؤيا مشدودة إلى المطلق مسخرة على ارم، أي على الفلقة العليا من الجرح ورجلان مسوغلان في صيرورة التاريخ والزمن، في الفلقة السفلى. وقدره في هذا التمزق أن يغدو بالمعنى الأبى مسيحا أو نبيا يشد الأسفل في الناس وفي نفسه إلى الأعلى فيلتئم به جرح التاريخ وينتهي السقوط ويفضي الطريق بالمغرب إلى «ارم» في هذه الرؤيا العربية في هويتها التاريخية مفتاح الناقد إلى سنن المعاصرة في النتاج المهجري كله وفي تفسير الانتشار العالمي الواسع لبعض مؤلفات المهجريين.

لا عبرة في أن جانباً مهما من النتاج المهجري قد كتب أصلاً بالانكليزية. فالرؤيا الشعرية العربية القائمة على الكلمة «اللغووس» لا على الكلمة الحرف تبقى أبداً عربية لا تفرق في أي لغة أخرى تم تجسيدها. وإذا كان لبعض مؤلفات المهجريين الانكليزية هذا الانتشار الواسع في الغرب المعاصر فلائها تنطوي على رؤيا عربية غريبة تهز الغربيين لا لأنها انكليزية الروح القالب . لذلك يبدو

الشاعر هو ابن تراثه ومنطق الرؤيا

الشعرية العربية الحديثة تشرح نفسها

خلاص العرب و خلاص الحضارة

إلى راء من داخل الكون والتاريخ والأشياء مجسد لضميرها وناطق بلسانها منطق الحقل بضمير الفصول ، وحامل وحده مسئولية مسارها. (شواهد شعرية) . وهى ثانياً: ذلك الحب عند الشاعر ، وقد سكن الكون من داخله بالجرح الدهرى فى التاريخ وبفجيرة السقوط ، وبالهوة المفرغة بين ما هو كائن وما ينبغي أن يكون. (شواهد شعرية) . من هنا كان ذلك الجرس الجنائزى المنسحب على مجمل الشعر الحديث متمثلاً بأعمال رواده، مما يذكر بالأصوات النبوية على امتداد التراث، الناعية على العالم عتمة سقوطه. هذا يقضى إلى السمة الثالثة من سمات الرؤيا الشعرية الحديثة. ولعلها الأشمل والأهم والأكثر سطوعاً. فالشاعر الرأى من داخل الأشياء ، وقد عاين السقوط وتمثل فى ذاته ذلك الجرح الدهرى فى التاريخ يتحول بفضل رؤيته بطبيعة شموليتها عبر ضفتى الشرح إلى رمز خلاصى، إلى تموز أو خضر أو مسيح أو مهيبار أو حسين أو حلاج أو غيرهم فى التراث العربى المديد ممن يمثلون فى التاريخ جسر وصل بين ضفتى الجرح لرد الهوة وإعادة اللحمة وتحقيق الخلاص. وهكذا يصبح الشاعر نفسه سبيل دنيا العتمة إلى ناز

أخرى إلى مستوى الجدة والمعاصرة. فاي رؤيا هى التى لشعراء الحديثة؟

ليس المقصود أن شعراء الحديثة كانوا واحداً من حيث الرؤيا، بل أن النصف الثانى من هذا القرن قد عرف رؤيا شعرية عربية واحدة تمثلها عدد من أعلام الحركة الشعرية المعاصرة على تفاوت فى الأصالة. أما معالم عروبتها بالنسبة إلى الناقد ففى تواصلها عضويًا ، وهى القائمة فى العصر والمتكلمة بلسانه، ليس فسقط مع الرؤيا المهجرية، بل مع جوهرى التراث العربى ومقوماته الدهرية. إنها أولاً: ذلك الحب النبوى الرؤيوى الذى يتحول الشاعر بموجبه من متفرج فى التاريخ على الكون والأشياء منفعل بها وناظم بمقتضاها

الكثير مما كتبه النقاد حول الحديثة فيما اصطلاح على تسميته «حركة الشعر الحديث» التى شغلت النصف الثانى من القرن العشرين، أقرب إلى اللفظ منه إلى النقد الأصيل. فالتركيز فى معظم ما جاء عن هذه الحركة من باب إبراز الجدة فيها قد كان على مبنى شعرها ومعناه. وانقسم النقاد بين من يعتبر هذا الشعر هجيناً متذكراً لتراثه الشعرى، وبين من يعتبره على الرغم من كل غرابته وتعرية عربياً. مثل هذا الكلام يبقى قليل الجدوى بالنسبة إلى النقد المستول، لأنه يقتدر إلى الحلقة المقبوضة فيه التى هى الرؤيا الشعرية. فى ضوء هذه وحدها لا فى ضوء المبنى أو المعنى يمكن للناقد أن يقرر مدى انتماء الشعر إلى تراثه من جهة، ومبلغ ارتقاؤه من جهة



أحمد
شوقي

الشعر الحديث سلباً أو إيجاباً فقط، بل في كثير من هذه الفوضى الشعرية القائمة اليوم في عهد ما بعد الحداثة. فشاعر ما بعد الحداثة وقد أصبح ذاهلاً عن التحدى الشعري الأكبر الذي انطوت عليه رؤيا الرواد دون أن يستطيعوا شعرياً الوفاء بها، لم يشعر بأن عليه أن يكمل أو يحقق ما تركوه من غير اكتمال، فظل يراوح في دائرتهم إمعاناً في طلب الحداثة، من غير إضافة فوق الشعر مرة أخرى كما فعل مراراً من قبل، في سلفية جديدة، وفي تراكمية، ذنب النقد فيها، كما كان ذنبه على امتداد عصر النهضة حتى منقلب القرن العشرين، أنه لم يستطع بنفاذ رؤيته، التحول دونها وتحويلها من حالة تراكمية إلى عملية ابتثاق.

هامش

* د. نديم نعيمة أستاذ
الآداب العربية بالجامعة
الأمريكية

وعلى الناقد أن يقوم عمله الشعري في مدى اقترايه أو بعده عنها. وإن في التراث العربي المديد أكثر من نموذج لمثل هذه الرؤيا الكونية المخلصة، كان من طبيعة هذا التراث أن يجسدها في كتاب.

من المكابرة حق القول إن في أي من كتب الشعراء المحدثين تجسيدا، وإن على المستوى الشعري، لرؤيا كونية خلاصية من هذا المعيار، كما يجب أن يكون مطلب الناقد المحق من هؤلاء الشعراء. إن تجربة في اتجاه رؤيا من هذا النوع هو ما اصطلحنا على تسميته بالمعنى الشعري «التجربة الحرائية».

لقد كان النقد العربي المعاصر مقصرا في تبيان هذا المتوقع الشعري الذي يفرضه الموقف الذي اتخذته الشاعرة العربية الحديث لنفسه. فكان أن تسبب ذلك كما هو متسبب حالياً لا يخلل في تقويم حركة

أرم كما عند المهجريين، وطريق مدينة التيه التي هي العالم، إلى نيسابور أو حيكور أو بخاري أو دمشق أو غيرها من الحواضر المسحورة التي هي دنيا الخلاص (شواهد شعرية).

إلا أن الفرق بين رؤيا المهجر ورؤيا الشعر الحديث هو في أن الخلاص إلى المهجر يتم عن طريق الارتفاع بالإنسان الساقط تسامياً وتكرار ذات حتى يتم له الانعتاق تجلياً على القمة الإلهية، في حين يلجأ الشاعر الحديث إلى الهبوط متسريلاً بإلهه على القمة إلى اتون التاريخ والزمن الساقط حتى إذا أحرقه الاتون كان من رماه الإلهي أن يخلص التاريخ الموات فيتم البعث وينهض الساقط وتنتفض الأمة فينبقا قاهراً للموت متحرراً من حتمية الزمن فلا جرح ولا موت ولا سقوط. (شواهد شعرية).

منطق هذه الرؤيا الشعرية العربية الحديثة وقد خضعتها فجسدة الإنسان المعاصر لا في العالم العربي وحده بل في صلب الحضارة البشرية غربيها وشرقيها، إنها ترشح نفسها لرؤيا عربية يكون فيها لا خلاص العرب وحدهم بل خلاص الحضارة كلها. إن الشاعر الحديث الذي اتخذ لنفسه جلباباً نبوياً وتكلم من موقع الرأى الناطق بضميمير التاريخ مطالب نقدياً بمثل هذه الرؤيا العربية المخلصة

بيان من أجل قطيعة النثر

شاكر العيسى

نقد

نثر: تعود الكلمة في الأصل إلى "نثر الشئ" بيدك ترمي به متفرقاً مثل نشر الجوز واللوز والسكر، وكذلك نشر الحب إذا يذر (فهو...) ما تنثر من الشئ (...) ورجل نثر: كثير الكلام... ج ٦ ص ٤٢٩ من لسان العرب. الغريب أن ابن منظور لا يعالج النثر بوصفه جنساً أدبياً تحت مادة (نثر) مقابلاً للشعر، بل يروج في معانيه الأخرى الطالعة من هذا الأصل أعلاه. سوى أنه يمكن، بسهولة، ملاحظة أن العرب قد استخدموا استعارة المنظوم في مقابل استعارة المنثور، فالقلادة منظومة أيضاً أي محكومة بالتتابع والوحدة عبر خيطها، فالنظم، حسب اللسان هو: "التأليف.. ونظمت اللؤلؤ أي جمعته في السلك، والتنظيم مثله، ومنه نظمت الشعر، ونظم الأمر على المثل، وكل شئ قرنته بأخراً وضمت بعضه إلى بعض فنقد نظمته..." ص ٤٦٩ لكأن الحديث يجري، فحسباً وبالدرجة الأولى، عن مثال ووحدة يسمان كلاماً شعرياً منتظماً ذا قوانين تصنع من الانتشار والانفراط، واضعين لهذا المنظوم قانونين (نظامين): الوزن والقافية، كالسلك بالنسبة للقلادة، فالمنثور إذن في عنوان هذه المداخلة يطلع من هذه المقابلة الأساسية.

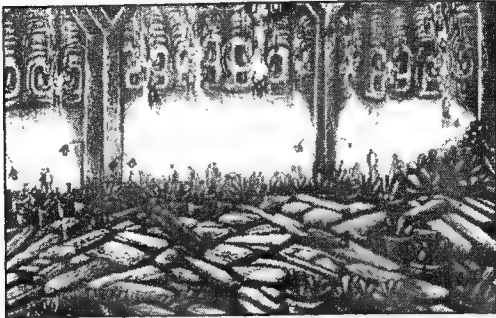
الكلام. يبرهن تاريخ الأشكال أن الموسيقى بوصفها فاعلية للكائن المتحول تتغير من عصر إلى آخر، لكي لا تكون إيقاعات الحداثة هي ذاتها إيقاعات الشعراء الرجزاء، ولن تكون نغمات الشعر الجاهلي هي نفسها نغمات شعر القرن الثالث والرابع للهجرة، ولكي لا نستطيع مقارنة إيقاعات الاعشى المتوثرة، المتصاعدة، الرصينة ثارة، والطرية ثارة، بإيقاعات شعراء متأخر هو المعري الموسومة بجمود عصي

السعيدين موزونين وغير موزونين، بداهة ما بعدها من بداهة علينا التذكير بها ملحاحين، يبدو أن الموقف الصحيح يكمن في نقطة توازن أخرى لا تترهن إلى النقي المطلق للأشكال التي برهنت فاعلية كبيرة. لا تقف الحداثة، بالضرورة، على الحد من الوزن، ويبدو أن صيرورتها أي الحداثة، تتم عبر وعي رهيف وخيار طالع منه، بحيث لا يغفو القبول بالوزن أو نبذه حدساً يختار ما يلائمه من

١-١: يشكل الوزن لعبة مزدوجة الحدين، فمن جهة يمكنه إضافة قيمة ما، قيمة حقيقية للشعر، ومن جهة أخرى يستطيع التحول إلى محض لهات شكلي. إن مخاطر التوقف عنده اليوم لا حدود لها. وإن تاريخ الشعر العربي القديم الذي رغم اكتشافه لنظام موسيقى دقيق، لندستور وتدوينه إياه، فإنه قد أنتج سلالات من النظامين الحائكين على المنوال، بالضغط مثلاً أنجب الشعر الحديث جمهرة من التمنيطيين

٣٨

38



هذه الزاوية ، مع مهمة غنائية ، كان الشعر كان يكتب ليفنى ، ولكنه كان مهموماً باق ، برؤية غنائية ، هي ضرب واحد فحسب من ضرويه الممكنة . ان هذا التزميط ، هذا التكرار النغمي ، المدوّن يشابه ، بعمق ، ذلك التكرار اللفظي في شعر طفولة البشرية: الأناشيد المقدسة في معابد سومر ومصر ، الموحى بسداجة محببة ، بطفولية ما:

يا ملكتي التي هي....
يا سيدى الذى هو ...

مقطعان سيظلان يتكرران
بون ملل في تشيد رافدينى
قديم لكي تتماهى الجملة
مع طقوسية الاحتفال
الدينى التى ، ربما طلع
الوزن الشعري منها . على
المشتريين في الطقس
التوحد ، جسدياً ولغويًا ،

ابداً مثلما لم يتوقف
خصومه عن طرح الأسئلة
ذاتها كل مرة ، لا تشابه
اليوم لغة الشعر العربي
الحديث مع لغته في
العصور القديمة ، الجاهلية
او الأموية او العباسية ،
وفي دلالة وانقصة من ان
موسيقاه ، بدورها ، تختلف
اختلافاً جوهرياً ، لأن اللغة
حساسية صوت تتغير
بتغير العالم.

ماهي ياترى وظيفة
الوزن الرئيسية؟

يؤدى التزميط الوزنى
وظيفة مزدوجة : منح
القصيدة وحدة عامة ،
دونتها لكي تنسجم مع
التنفس الطبيعي للكائن (او)
مع تنفس حـالة
سايكولوجية له). لكي
تتقارب هذه الوظيفة ، من

على الوصف قد يقف عند
خوم النثر ، هكذا يمكن
العودة إلى إصرار الشعر
الجاهلي على الأوزان
الكاملة إزاء تخلي الشعر
العباسي عن هذا الإكتمال
لصالح المجزوعات
والمقطعات الوزنية ، ثم
مقاربة ذلك كله بالتخلي عن
النظام القديم والوصول
إلى التفعيلة الواحدة ،
المكررة ، في الشعر
الحديث (الموزون) الذى
توصل ، بوتيرة متصاعدة ،
إلى هجرانها من أجل
توازن جديد ربما يقع في
الهيمنة على الوزن
وتجاوزه عبر الاستعارات
والأوصاف ، على حد
تعريف لابن خلدون للشعر
سنورده بعد قليل ، وما هنا
درس ذو مغزى أكثر إثارة
من التخطي الصافي ، لم
يتوقف الشكل عن التجدد

فيه ، في النبرات والأصوات والتقطع اللفظي ، أي الوزني للتشديد . إننا نتحدث إذن عن تشديد بدئي هو بالضبط ما وطد علاقة الشعر بالموسيقى . واستمر بتوثيقها إلى درجة منحها لاحقاً صفة قانون أساسي للشعري ، جاعلاً الموسيقى الصادحة "مؤسسة" شعرية عن جدارة تماثل أيما مؤسسة أخرى ، لجهة قابليتها على هدم نفسها بنفسها وخضوعها لقوانين التشعيرية الجغرافية والانتشار ، خاصة عندما لا تستجيب لوظيفة شعرية ، يعرف "هوبنكس" النظم باعتباره "خطاباً يكرر كلياً أو جزئياً نفس الصورة الصوتية ويتسلسل" . لكن باعتبار كل ما هو نظم شعراً ، ويضيف رومان جاكوبسون أن سؤالاً كهذا يمكن أن يجاب عنه بصفة نهائية منذ اللحظة التي تتوقف فيها الوظيفة الشعرية عن أن تحصر ، اعتبارياً ، في الشعر . لقد إلتبسَت تلك العلاقة الأولية ، المشحونة ببهاء الأول ، فيما بعد بتأثر الكائن البشري من كل نوع ، بفكره على سبيل المثال ، بمعنى اندغام الشعر بالفكر ، بالتفكير على طريقته الخاصة بالعالم ، يقول هايدجر : إن بين الاثنين الفكر والشعر ، علاقة قرابة معتكفة اعتكافاً عميقاً ، لأنهما كليهما منقطعان

لخدمة اللغة ولا يدخران من أجلها جهداً ، غير أنه لا يزال بينهما في الوقت نفسه هوة عميقة... علاقة جديدة الآن ستزيج قليلاً الوزن المنحوح للوزن ، أو ستعدلها لصالح شيء آخر . فإن أبا العلاء المعري لا يهتدي ، موسيقياً ، بالأنماط السائدة في شعر زمنه ويهجرها رغم أن وزنه هو الوزن الخليلى عينه ، إنه لا يكشف عن موسيقى صافية ، مصفاة وتقع انغماسه في مكان آخر من هنا ، ربما ، انهماكه تلك الانهماكة (العمياء) بالثر ، في رسالة الغفران وغيرها من الرسائل ، باصفي ما في الثثر من قدرات شعرية . ثمة تراكم كمي مهول من خطاب لا يحتفظ من اللغة الشعرية إلا ببنياتها الشكلية التي يبدو أنها ازعجت قسراً العرب العشرين قراح يفككها ويبنيها من جديد ، في شعر أصر بجرأة على القيام بأمرين صاراً بدهتين اليوم ولا بأس من إعادتهما من أجل أكبر وضوح مفيد هنا : أنه الغي بنية البسيت التقليدي المتكون من شطر وعجز العريضة على ١٤ قرناً من الأدب . وأنه أسـتـغنى عن التفعيلات بتفعيلة واحدة قلن أن لن يستقيم البناء من دونها . لكنه قلل متردداً في المضي بعيداً في المخامرة كأنه يود الانسجام مع

اتجاه "محافظة" لا يزال قابعا في (العقلية العربية) حتى وهي تزعم تحررها . ففي حين بقيت التفعيلة حاضرة نظرياً ، فإنه ، عملياً ، لم يتسبق إلا وزن واحد أو وزنان يتيمان : المتدارك والكامل ، وثمة الخيب الذي هو نوع من المتدارك لم يفك الشعر العربي المعاصر لنا ، منذ عشرين سنة على الأقل ، على إعادتهما دون ملل ، وفي ذلك إشارة إلى الضيق الحاصل بالأوزان الأخرى ، والانعصار الذي حصر الشعر العربي نفسه فيه بحكم انشغالاته باللاشكلى من أجل الجـوهري : الإستعار ، التعبير . ضيق أيها المتدارك . كتب سعادى يوسف مرة . ومثلما يوصف تراكم مهول لشعر موزون فإنه سيحدث تراكم مماثل غير موزون . لن يستطيع طرف من الأطراف الزعم ، بعد بعض الوقت بامتلاكه القضية لوحده ، غير أن مهمات هذا الشعر المنقلت من القيد اليوم واليوم بشكل خاص ، تبدو أشد صعوبة في مواجهة إرث أدبي وشعري مظهر إليه بوصفه المنجز النهائي . شعر متنوع يوحى بسهولة مغرطة كان الشعر القديم يوحى بها وهي نفسها ، لكن الأمر في الشعر العربي المعاصر ، كما يبدو في الحوار بين أنصار وأعداء قصيدة الثثر هو مجرد إعادة ترتيب

الحداثة لا تقف بالضرورة على النَد من الوزن بل تتم عبس وعى رهيف وخيار طالع منه

العربية . ذلك انه قد ينطبق ويتطبق على شروط لغات أخرى ذات طبائع بنيوية مختلفة من زاوية المصوتات وحروف العلة والتركيب .. إلخ التي ستحكم لاحقاً ما سيطلع منها . تعريفات قادمة من طريقة استخدام لغة ليست لغتنا . ففي استفتاء وجهه عبد القادر الجنابي إلى مجموعة من الشعراء بهذا الشأن تصاغ الأسئلة بطريقة لا نعرف على وجه الدقة لماذا سئمت (شعراً حراً) شعر أولئك "الشعراء الذين يلتزمون الأشطر (الخالية من الوزن والقافية) شكلاً..." بينما تسمى الشعر أو (القصيد) التي يكون قوامها نثر متواصلاً في فقرات تحاش فقرات أي نثر آخر...) "قصيدة نثر" ونعتبر التمييز هاماً في الوقت الذي لا تدرى فيما إذا كان الحديث يجرى عن استبعاد أو قبول الوزن ، أم عن الشكل نفسه ، أي طريقة ترتيب الجمل على الصفحة ، أم عن تعريف مغاير جزئياً للقول الشعري بعيداً عن الشكل البصري والإيقاع المحسوب رياضياً ، فميزان

تغيمات حروف العلة الفرشسية الوفيرة الخارجة من طريقة استخدام خصوصية اللفظ وللحجزة وبين حروف علتنا . في الفرشسية ثمة ١٦ حرف علة

A, E, I, O, U, Y, AU, OU, E, E, EAU, EI, AN, AIN, ON بينما لا تمتلك العربية سوى ثلاثة ، لبد أنها ستؤثر في النهاية على الطقس اللغوي بين شعريين يطلع أحدهما من التأثير السريع بثقافة أو ثقافات ذات خصوصيات مهمة ، ويود الآخر أن يطلع من وعى لغته ، من روح الكلام العربي وطبائعه ، إن مقلدي الشعر المترجم سيظلون يشكلون حضوراً هامشياً مبهجاً بمعرفته المتواضعة التي تغفل لغتها من النواحي كلها ويشكل الغرب بالنسبة لها عقدة مباشرة بالملقوب ، وليس حقلاً للمعرفة والحوار .

١ - ٢ : يود البعض ، اليوم ، التمييز بين "الشعر الحر" وقصيدة النثر . ليس هذا التمييز بالوضوح الكافي بالنسبة للكتابة

للأولويات بين مناح للوزن قيمة أساسية ، قيمة مضافة إلى (الاعتبارات الشعرية المحضة) مثلما قد يقول البعض ، وزاعم أن تلك القيمة الشعرية المحضة تتقدم ما سواها وإنها تتضمن بالضرورة ، لدى مهووس بالشعر الصافي ، إيقاعها . إننا نشاطر الرأي الأخير دون تردد .

ونزعم أن اختراقاً عميقاً للكليشيه ، ولما يصير يوماً بعد آخر نمطاً ، لبد أن يتوفر ، لكي يكون عمله مقنعاً ، على ما يستلزم من عدة : الوعي بعالم الشعر الإنبني ، كله ، على الأوصاف والاستعارات التي هي توصيف لما يوصف عبر الصورة الشعرية وملحقاتها والتي لا يمكن التحايل عليها بكتابة شبيه لها متقنع بالوزن .

تبدو مهمة الشعر المنثور أشد صعوبة لأنها لا تتركز إلى المفردات والمغويات المنجزة ، ولا إلى التصرع المقوية كالصيغات المعتبرة منذ البدء بدأه شعرية . كما أنها لا تستطيع الركون إلى مثال الشعر الأوروبي ، مثلما يزعم الزاعمون ، الخارج من تقاليد مختلفة ومن اعتبارات نغمية مغايرة لا يمكن فيها بحال من الأحوال وضع وزنه الإسكندراني في مقابلة أوزاننا الخليلجية ولا طبيعة إيقاعات لغاته مع إيقاعات لغتنا العربية : شتان بين

ماذا نفعل إزاء قصيدة عربية دون وزن معترف به، قصيدة لا يمكن سوى الاعتراف بها اليوم؟

جدل قد يغنى حوارنا، ولكنه لن يغنينا من التفكير بالموضوع في إطار وعي مشكلاتنا. إننا نغامر بإعادة الجدل الخمسيني حول تسمية النكهة الجديدة المنبعثة يومذاك في الشعر العربي: (شعر حر) أم (شعر حديث). لم يحسم الموضوع للسبب نفسه.

إننا نكتب قصيدة خالية من الوزن تراهن على اقتناص جوهر شعري مزعوم، ونضعه في المرتبة الأولى، كما تراهن على أهمية تفتيت واع للبنى القديمة، كلها، بحيث أن الاسم، والحالة هذه ومن هذا المنظور فحسب، لن يصير إلا بحثاً شكلياً صرفاً.

لعل العودة إلى المراجع العربية القديمة ستكون مفيدة بهذا الشأن، ويمكننا من بيع بعض الخطوط العامة في رؤية الكيفية التي

نجد أن سريانها في الكلام العربي سبيلتقى صعوبة معتبرة بسبب اختلاف طرائقه في القول وموسيقاه. إن عقل اللغة العربية ونظام أوزانها يشغلان بطريقة أخرى. هذا التمييز مستمد مباشرة من الثقافتين الإنكليزية والفرنسية اللتين لم تعوداً تمنحان (الغنائم) ذلك الدور الذي تمنحه الثقافة العربية له، كما المعنى الممنوح للشعر كله.

لم تستطع ثقافتنا، حتى اللحظة، إسقاط مصطلحات تلائم مشكلات قولها الخاص. ماذا نفعل إذن إزاء قصيدة عربية دون وزن معترف به خليطاً من قصيدة لا يمكن سوى الاعتراف بها اليوم؟

يتبلور المصطلح ويطلع عندما تغدو هناك حاجة ماسة، عندما تخلق الثقافة، أولاً، شكلاً جديداً لكي تسميه بعيداً، من دون ذلك يغدو الأمر مستحيلاً كاستحالة وحيرة تسمية (التراجيديا) و(الكوميديا) لدى أجدادنا مترجمي (فن الشعر) الذين لأبد أنهم ظلوا يتلملون في قبورهم إزاء إخفاق موضوعي أنجزوه بجدارة. أمام قصيدة دون وزن، سواء كتبت، بمصرى، على أشرط أو بفقرات نظرية ممتدة فإن المشكلة ليست، في الحقيقة، مشكلتنا، إننا نستعير جدل الآخرين بشأنها، وهو

عولجت بها الظواهر الأدبية الجديدة آنذاك، سوى أنه سيكون من اللازم ربما تحرير كلمة 'التراث' المنبثقة بنكهة أيديولوجية، أو الاستعاضة عنها بما يشابهها: (الإرث) مثلاً الذي لا يصير عقبة إلا في حالتين: الجاهل به أو تقديسه أو تقديس جوانب منه: التصوف، الجنس، الإلهاء... لكنه في جميع الأحوال يمكن أن يقدم دروساً اصطلاحية مفيدة غير تدقيق ومساهماته في حقول القول (الباغوي) و(الشعري) دون تعويل نهائي عليها أو القطعية النهائية مع البحث اللساني الأوروبي الزاهن. من الصعب المرور بخطة على التوقعات النقدية الكلاسيكية التي تقدم ما يستحق التأمل. ثمة تقاطعات وأماكن تماس بين البحوث القديمة والجديدة. ثمة تراكمات معرفية تتداخل مستوياتها، تتجاوز وتتجاوز بعضها في حركة معقدة. إن التعمويل على الإرث، والتشبيث به، سيؤدي إلى أصولية شعرية تشابه هذه الأصوليات البدئية، كما أنه لن يكون كافياً لتفسير ظاهرة جديدة كالنص المفتوح الخارج عن الأنواع والمحتوى لها، أو كقصيدة النثر. ثمة التماعات ثرائية متسامحة وعميقة قد يغني التامل المعاصر. إن منح

عدة تقليدية مطلقة الحدائة ، ذات معايير مبحوث فيها ومتفق عليها بحرية ، وبموضوعية ، بمعنى استبعاد هذه الأنا العربية المتخضعة المريضة التي تصيب الكبار والصغار بسعارها ، المنطوية على كنز من قناعة بالذات لا تقني .

وفي سياق ثقافة ومجتمع مسرتمين مهمومين بالبسيط الواضح فإن المصطلح لن يجد إلا خصائين ممنوحين دوراستثنائية ومصائب بالأنفة ، يختفي الحوار وتحل محله المزاعم العارفة ، العرفانية التي لا ينبغي من جهة أخرى التقليل من شأن بعضها ، مشكلة التراث مثل مشكلة الحدائة انهما يدوران ، عنينا ، في فلك ناقص ، لن تكمله إلا المساهمة الأكثر شمولية ، وانضواء الجمع الجميع : النخب والجامعات والمتعلمين وانصافهم والقراء العائين إلى الحوار . ثمة إيمان ، تكاد نقول ، بدنى بقضية الشعر في الثقافة العربية قد وطن مفاهيم قدسية ، جرى تجاوزها اليوم . إن قضية المصطلح لم تحصر جزءا من ممارسة ثقافية عامة .

سيكون مستحيلا على الشاعر العربي المعاصر أن يرمى ميراثه إلى العدم وسيكون خبالا أن يصفه بالاكتمال .



صلاح عبد الصبور

تنضوى الغالبية المكثفة تحت بيرقها نسيان حقيقة تقاليد الكلام العربي الذي تكتب به أو يجري السعي إلى تحطيمها انطلاقا من معرفة مشكوك بها أحيانا . مازق مع التراث العربي الذي هو أرض مشاع للجميع هو أن هذا التراث قاصر على التحول من صحراء إلى جنيته وبالعكس في الوقت نفسه ، هو مهرجان يحتوي الضروب والأصناف كلها ، الشيء ونقائضه بحيث لا يمكن الركون إليه من دون

مرجعية الترجمة والاقتباس من اللغات الأوروبية الدور الأساسي لن يكون قادرا على التفاهم مع إرث العربية الاصطلاحي المتشابه ، الغنى .

لن يكون ثمة تطابق متعسف بين مصطلحات لغتين تنهلان من رؤيتين مختلفتين للعالم رغم نقاط اللقاء الجوهرية بينهما ، لن يكون بالمستطاع ، مثلا ، إرغام العربية بسهولة على ضم المفردة - ME

TONYME إلى حقل عملها كما حاولت مترجمة كتاب ميشيل لوغوريون "الاستعارة والجاز المرسل" ، المتشعبة بين الكنية والجاز المرسل . ثمة مشكلة حقيقية تطرح ولا نفتعلها قادمة من البداهة ذاتها التي طالما أراد النقد العربي الجدي ، المتناع بين نارين ، أن يشيخ بوجهه عنها : أنها تنحصر من تقاليد كتابية أخرى . مثال لا يريد نفى التفاهم الممكن بين الثقافات وإنما إيضاح شمولية المازق وتعدد مستوياته . ما هو مازق العربي مع تراثه في الحقيقة ؟ أنه يجعله عموما وغير معنى به إلا انتقائيا بحيث أن من النادر أن تمتلك عائلة متوسطة المستوى التعليمي ، اليوم ، قاموسا للعربية ، في المنزل ، وبحيث يجري في أسوأ الأحوال وباسم جدائة

تحسم الإشكالية عبر وعى رهيف، متعدد الاتجاهات، حذر من التراث وقلق منه، عارف به ومتجاوز له، يضعه في النص كهامش وفي الهامش كاصل.

علينا لذلك القبول بمصطلح قصيدة النثر طالما لا يوجد شبيه له في إرثنا الشعري، وطالما تصير الحداثة مفهوماً كونياً لا نخجل من استعارته.

٣ - ١ : الفرضية التي نقدمها تقول باننا نجد في "الخطابة: نقطة تقاطع قبيها (الشعري) مع (النثري). لم تكن الخطابة في التاريخ العربي القديم إلا امتداداً مؤثراً لروح الموسيقى، إلا استيهاما للإيقاع وحناء عنه. كان الشعر الموزون يعبر عن الإيقاع بطريقته الخاصة به فحسب، دون أن يمنع أنماطاً أدبية أخرى من التعبير بدورها التعبير الذي يمس ويتجاوز، مرات، ذات الفهم الموزون الملقى للخطاب الأدبي، أي للشعر بمعنى من المعاني. كان هناك ناشرون من الطراز الأول لم يستطيعوا البتة

وإنى لانظر إلى الدماء بين العمائم والحبى. ما أغر كتغماز التين (...) لالحونكم لحو العود. ولأعصبتكم عصب السلمة... إلخ مقاطع لا ندرى فيما إذا ذكرت القارئ الغاضل مثلاً ذكرنا ببعض من أقوى حوارات شكسبير الشعرية التراجيدية. إن قوة هذه الخطبة تقوم، أصلاً، على أساس نمط غير مباشر من القول: الاستعارة. ابن نحن والحالة هذه من بعض الشعر الموزون؟

يقع السجع بين تاريخين، ويشكل حلقة وصل بين اللغة الموزونة وتلك المتوازنة عبر (امر) خاص في بنيتها اللاشكالية، محتفظاً بالقوافي لوحدها وليس بعدد المتصرعات والسواكن المحسوبة رياضياً في كلماته.

إنه يتوازن عبر حساب مختلف لهجة حركاته وسواكنه متابعاً إيقاع الاستعارة التي قلما تخرج عن وزن ما، غامض، وخافت خفوتاً شعرياً.

إن اعتبار الوزن الخليلي هو الوزن الوحيد للشعر لم يكن يجد إجماعاً تاماً شاملاً

كتابة الشعر رغم أن خطاباتهم النثرية كانت مثقلة (بالشعري) وتوضع في مصافه، مثلما هناك من كان يعتبر شاعراً دون أن يكون لا شاعراً ولا ناثراً. هنا مثالان سامعان: إن شعر شاعر عباسي اسمه محمود الوراق (...) نحو ٢٢٥ هـ ... نحو ٨٤٠م)، كان معروفاً في العصور العربية المتأخرة ويستشهد به بوفرة في كتب العصر كما في "أغاني" الأصفهاني و"كامل" الجبر، لن يستطيع الدخول إلى المملكة رغم سيره على الصراط المستقيم، بينما سيرتقى الكلام الصوفي في عيوننا إلى مصاف "نص شعري" حقيقي. صوفي وغير صوفي فإن خطبة الحجاج الشهيرة سنة ٧٥ للهجرة باهل الكوفة لا تحتفظ من السجع إلا ببقاياه وروح بالأحرى في خطاب يستمد قوته كلها من استعارة محكمة، رغم نبرتها التهديدية القاسية ويا للعجب، ها هي بعض مقاطعها المشهورة: "إنى لأحمل الشر محمله، وأحذوه بنعله. وأجزيه بمثله.. وإنى لأرى رؤوساً قد أينعت وحان قطافها.

علينا القبول بمصطلح قصيدة النثر طالما لا يوجد شبيه له في إرثنا الشعري، وطالما تصير الحداثة مفهوماً كونياً لا نخجل من استعارته

للتطور الاجتماعي ، إلا إذا كنا نتحدث عن مجتمع للنخبة التي لا يمثل مستواها ، بالضرورة تطورا اجتماعيا عاما. هكذا تخرج مع منطق السؤال من الأدبي إلى غيره . إننا نفضل الحديث عن (فضاء ثقافي) نتمفصل فيه المشكلات من كل نوع ، زاعمين أن ثمة مخاطر جسيمة بوضع التحليل السوسولوجي مكان التحليل النصي ، خاصة وأن ميكانيكية نظرية الانعكاس لا تلائم تحليل النص نصيا محايلا ، يشكل النص الشعري المنشور كوكبا منفردا في الفضاء العربي ، وصوتا ناعرا ، غير مفهوم إلا بصعوبة حتى في مناخات التجديد الأدبي المزعومة التي نشهدها . لو كان لدينا حركة جدل ثقافية تستند على التنوع والقبول بتعدد الأصوات والممارسات والكتابات ولو صار هذا الجدل مناسبة وحجة في نفي القديم الرث ، فإن "الشعر" كله سيناقش من وجهة نظر أخرى . إن فضاء متخيلا كهذا لن يمتحن المحد لنمط شعري بعينه ، ولن يؤيد ضربا شعريا يتيما ولن يصير انعكاسا له . تكمن مشكلة النص العربي السائد ، في أنه رغم تصريحه اللفظي بقبول الاختلاف ، الشعري وغيره ، فإنه ما زال يصصر على أحادية تفوهم اقتناص

هذين الأسس ، وقلة غيرهما . كانا يشكلا تفاقرا جوهريا عن طرائق التفكير السائدة في عصرهما ، ولربما ما زالت سائدة . هناك ملاحظات تاريخية خجولة تنحو هذا المنحى المارق عن صرامة الشروط التاريخية التي لم تفعل إلا قنونة الشعر باقائهم نهائية لا يصحبها وليسست من طبيعته .

٤ - ١ : يحاول البعض الآخر ، من جهة أخرى ، ربط التجديد الشعري بتجديد مماثل في بنية المجتمع ، والزعم أن قصيدة النثر إنما هي الشكل الأرقى من أشكال الوعي النقدي مع العالم . وفي ذلك تفكيك للظاهرة إلى مستويات مفتوحة سهلة لا تعمل في الحقيقة بالطريقة نفسها عمليا . قبل ذلك يجب التثبت من أن فكرة (النهضة) و(التجديد) العربيين ما انفكت تتعثر لأن ثمة ، في سلطة العقل الجاهل السياسي والقبلي ، من يعرقلها بعنف ، تمشي حثيثا ولكنها تتعثر ، كما التثبت من قدرة الماضي الأيديولوجي والشعري ، حتى القريب العهد على التفتت من الزمن والحضور تحت مسميات وأشكال شتى . لكن لن يكون يسيرا في هذين الشرطين تأكيد مثال قصيدة النثر بصفتها أعلى المراحل الشعرية

لدى الرجال الأكثر تنورا في الثقافة العربية ، ها هو ما يقول ابن خلدون : "الشعر هو الكلام البليغ المبني على الاستعارة والأوصاف ، المفصل بأجزاء متفقة في الوزن والروي... واضعاً انبثاءه على الاستعارة ، في مرة نادرة في النقد العربي القديم ، في المحل الأول . ثم يمضي إلى القول :

"فقلنا الكلام البليغ جنس ، وقلنا المبني على الاستعارة والأوصاف فصل له عما يخلو من هذه ، فإنه في الغالب ليس بشعر... ج ٢ ص ٧٤٣ من المقدمة .

فقله "في الغالب" ذو دلالة لا يجب المرور عليها بعبالة .

بينما يعبر عقل أبي الحيان التوحيدي الريف عن الرأي نفسه بوضوح أكبر في نص آخر نجده في "المقابسات" :

ثم قال (أبو سليمان) : ومع هذا ففي النثر ظل من النظم ولولا ذلك ما خف ولا حلا وطاب ولا تحلا ، وفي النظم من النثر ولو لذلك ما تميزت أشكاله ، ولا عذبت موارده ومصانره ، ولا اختلعت بحوره وطرائقه ، ولا اختلفت ومصائله وعلاقاته . ص ١٩٧ من طبعة (دار الآداب) الثانية ١٩٨٩ . الأمر ذو الدلالة هنا أن

الجوهري، مشكلة عقل يتحائل على نفسه بأدى ذى بدء.

بتداخل الكلام، في الوقوف أمام قصيدة النثر، بخطابات من كل نوع، ويختلط الأدبي بغيره، علينا هنا تثبيت البداة: إن من يكتب القصيدة المنثورة بوقرة ويتبناها، بعمق هو الجيل الأحدث سناً. لماذا لا يؤمن أحد إذن بقدرات هذا الجيل؟ سؤال قد يستفز مكاناً حرجاً من المنطق.

لا مفر الآن من الاعتراف أن العشرين سنة الأخيرة من عمر الثقافة العربية هي العصر الذهبي للانكسار. إنكسار أنتج تناقضاً جوهرياً لن يدركه إلا القلائل على المستوى الشعري. إن الهجاء قليل التبصر للحاضر الشعري، الواقع اليوم، هو هجاء ملئ للحاضر كله الذي في خضم حماسه الهجائي يضع الجميع في سلة واحدة، ويراه بالمنظار الشامل للانكسار.

لقد حدث نقبض ذلك تماماً في (عصر النهضة) العربي بدايات وأواسط القرن: مديح شامل، وفرح غامر بالإنجازات والمواعيد، حمل معه في خضم حماسه المداخعي ووضع من لا يستحق في السلة نفسها التي وضع فيها شعراء كبار.

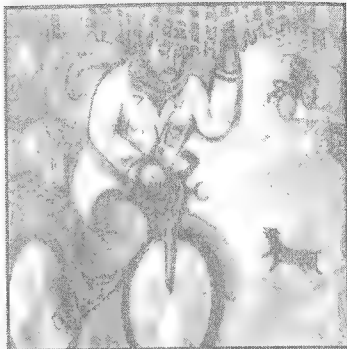
هجاء يتناسى. وهنا يقع التناقض الجوهري، أن عصور الانكسار لا تنتج بالضرورة أدباً منحصلاً. فلما تنبى طلع من تلك اللحظة القلقة التي تتماس مع لحظتنا القلقة. كان يتقلب على الجمر. سياسياً: ظل يعيد بطرائق متنوعة التذكير بتفتت الدولة إلى دويلات ويرى إلى هجمات الأعداء: وسوى الروم خلف ظهره كروم. قلبي أي جانبك تميل، وثقافياً كثر هجاؤه كالحاتمي صاحب (الرسالة الموضحة) التي يشرح فيها ضعف أدائه وأخطائه اللغوية وسرقاته وعدم تجديده، ومعيشياً: كان مضطراً لمكتابة حكام من طراز وضيع والتنقل من منفى إلى منفى. ولم ينه حياته إلا مقتولاً شرفاً قتلة على يد ضببة، كانه الأخ الكبير لصليبا.

يتفق الرأي اليوم بأن العالم العربي قد شهد بدءاً من سنوات السبعينيات واحداً من أرباب الفصول في تاريخه المعاصر على المستويات كلها. هكذا سنرى أن الجيل الطالع في السبعينيات قد كتب في فترة من التمزق والقطيعة التي سمحت بأن يغيب صوته إلى حين، ويجري المرور على إنجازة بخفة ما بعدها من خفة. كان المشهد السبعيني العام يعتمل ببوانر الفاجعة: طفرة

نقطية بهلوانية مؤثرة سلباً على العالم العربي برمته، حرب سوداء في شهر أيلول في الأردن، توقيع لكاتب ديفيد في مصر المنفتحة، استناب للحزب القومي في العراق، صواعق حرب أهلية في لبنان، كثافة لدى الأصوليات الدينية في المغرب العربي وفي كل مكان، انقطاعات تراجيدية للثقافة العربية عن فضاءاتها الجغرافية مهاجرة إلى أوروبا.. ماذا يتبقى للكتابة في هذه الأجواء الموسومة؟ لم يكن سهلاً أن يحضر المرم في الساحة الشعرية أثناء الانهدامات والانثلاثات التي ما فتئت تنهش مجموع البنى العامة في العالم العربي المشغول والمزق الأخلاقي والإشكالات الأكثر بداة، لم تكن الاستمرارية سهلة كذلك، ليصير الصمت قاعدة

ذهبية ثمينة وليصير بلاغة، وعلى العكس مما كان مأمولاً من هذه الأجواء فإنها كانت مناسبة قراء وغنى بالنسبة لهذا الجيل، فقد ولدت قناعاته بهشاشة المفهومات الفكرية، والشعرية خاصة، التي كانت تمارس غواية عنيفة فيما سبق.

لقد كانت الأجيال السابقة تنام على مجدها القديم، المشرف وكانت المناسبة مناسبة تناس للفاعليات الشعرية الجديدة طالما كان



ماضيًا قريبًا ، نمد صوت
الشيخ الجليل، الحكيم
لوحده الذي ستنتقرض
السلالة الشعرية بانقراضه
. إن حكمًا من هذا القبيل
يؤيد ، نظريًا ، إمكانية
افتثار الشعر العربي ، لكن
المروجين للحكم ، هجاؤو
اللحظة ، لا يمتدحون في
الحقيقة إلا أنفسهم .
سايكولوجيا يشكلون حالة
مثالية للتحليل النفسي ،
فموقفهم يتأسس على
(الإغناء) التام للموضوع
الخارجي من أجل تطمين
الإناء . نفيه من أجل تاييدها
. ينتفي الحوان: شرط
الازدهار في دواخلهم، ولا
يؤمنون إلا بعصفور واحد
وشجرة واحدة .

لذا لا يصير غريبًا أن
ينحرف ، كل مرة ، حوار
الأجيال الذي يبدو بداية
عن مساراته وذلك لسبب
جوهرى لا ينبغى المرور
عليه مرور الكرام : إن نسق
العقلية العربي يظل أبويًا
في جوهره . أبويًا ليس
بالمعنى النمساوي مثلاً
وإنما القبلي العربي . إنه
يلتقى بمسارقاته
الأبيولوجية في تاريخ
نظام العشيرة الطويل ،
المستحكم ، وفي نسق
التراتبات العائلية كما في
الأواليات البنية : بالنسبة
للسنة ثمة أربعة خلفاء
راشدين ، لا ينظر لمن جاء
بعدهم بذات العين ،
وبالنسبة للشبيعة الإمامية
ثمة ١٢ أماماً معصوماً لا

هذا الدرس التاريخي لن
يقنع من يهجو الحاضر
الشعري ويحتاج إلى قصص
من نوع آخر فلنقل روى ،
لعل البعض أقرب إليه ، فإن
وضعية الانكسار والانحسار
الشامل (وفيما يتعلق
بالشعر في السنوات
الأخيرة ظاهرة جديدة يمكن
أن يطلق عليها مسميات من
قبيل: عدم التصديق بالشعر
. استبعاده . الترفع عليه .
عدم قراءته أصلاً . فقدان
الثقة به) تأخذ بعداً أكثر
رعونة مع الأجيال الأدبية
الأكثر شباباً . ها نحن هنا
إزاء ريبة مهولة بشباب
الكائن الإنساني، المجرم
بعدم الفاعلية والمحكوم عليه
بها . إن الحياة ، الخصوصية
القومية تصبح الآن موضع
المحاكمة . سنبقى نمدح
الماضي لوحده، حتى لو كان

هذا التناسي ملائماً لتوطيد
ثقل ذلك المجد ، سوى أن
القضية لا يمكن أن تكون ،
بالنسبة للثقافة والشعر
والمحاولات الشعرية
الجديدة ، قضية رد فعل
مبتذل ، فإن واحداً من
خياراتها في مثل هذه
الظروف كان الإصرار على
مواجهة استتباب المؤسسة
الشعرية أيضاً ، وتطويع
أدواتها واختراع طرائق
جديدة في القول . من
الأوضح تماماً ، في وضع
ظلامية الموقف الثقافي
الساكن، أنه بالقصر الذي
كانت الأجيال الشابة تحاول
أمرًا جديدًا (كالإصرار على
شعر جديد ، وعلى قصيدة
النثر) كان الرأى المهيم
يحاول التقليل من شأن
إنجازاتها .

أحد . وثمة تصنيف سهل.

يغدو الأمر في حالة من الالتباس الكبير في الوضع المضطرب الحالي للثقافة العربية. القادم دوماً من تبيلات من نمط لا - ثقافي يشرح الثقافة بعنف ، بحيث يجري نسيان بعض البدايات : إن قلة قليلة هي ما يمكن فرزها لدى جيل أو جيلين من الشعراء ، فلننظر إلى أعداد السنة الأولى من مجلة (شعر) التي التهمت فيها أسماء كثيرة سرعان ما خبا بريقها بعد أقل من عقد واحد رغم أنها كانت تطلع في حالة من الانتعاش الشعري ولم تشهد منافسة شديدة مثل التي تشهده اليوم بفضل التراكمت الثقافية.

كان "الرواد" يتبارون على أرض عذراء، وهذه فضيلة تخصب لهم وعليهم في أن، وكانت طباعة ديوان شعري بمثابة فعل يحتفل به بفعل الندرة والتخلف الثقافي العام . بالمقابل يرث غالبية الشعراء اللاحقين ، بمن فيهم المهمومون بنثر الوزن الشعري القديم ، تضجج الشجرة ، ولا يطعمون من المقلوة السياسية ، يبدو أن واحدة من الأساسيات التي تنتظر الحل في الشعر العربي تكمن في ضرورة إعادة النظر بفهم الريادة ، هذا المعادل الحقي لفكرة الواحدية التي ما فتئت

يقبل ما سواهم ، وبالنسبة لكتب الشعر العربي القديم ثمة (الطبقات) المترتبة على هيئة التراتب القبلي نفسه بالضبط ، حيث ينظر للأولي، الضاربة بالشيخوخة، بإجلال شبه ديني ، سيبتناقض كلما هبطنا إلى الطبقة التالية .. دواليك .. لم يختلف النسق اليوم ، إلا قليلا . ثمة قلة من الشعراء (الكبار) لا غير ، أفراداً أجلة ، مجلدين ، هم من يمنح الشعري شعريته والأدساق تراثياتها ، يعتقد بأنهم لم يدخلوا جميعاً فردوس العظمة لأسباب محض شعرية ، قابليات مثلاً مشكوك تماماً بأهليته الشعرية الأصلية ، وآخرين لأسباب أخرى، لا يثق البعض اليوم بابواب شعرية مزعجة ، لأسباب موضوعية وليس من باب التمسك المريض على الأب القرويدي السليم كما قد يقول البعض لكي يبتسر الظاهرة ويهمشها. وعود إلى ذاك النسق سنرى بأنه قد أحكم اللعبة وهو يحاول جاهدة الإحصاء بتنوعه ، الإحصاء فحسب، ليختار ، إلى جانب أولئك، أسماء من هنا وآخر من هناك من أجل ذر الرماد في العيون بمثابة هوامش للمخطط الأصلي: شاعر واحد من المغرب ، وشاعر واحد من السودان . وواحد أوآخر من اليمن . ثمة تاييد (لواحدية) التي تحمل دلالة لا تخفى على

تؤكد أن الأجيال التي جاءت بعد مجدها لا تفوح بانقاس الكبار. أجيال محكوم عليها بالهامشية، وبالبقاء في الظل، رغم أنها تطلع في زمان وأفق آخرين . موضوعياً، لا تتوفر القصيدة النثر ذات الظروف الثقافية التي وفرت بالأمس للأجيال السابقة ، ولكن لصالحها : إن من كان يقرأ من ذلك الجيل بلغه أجنبية كان يعتبر حدثاً استثنائياً . ومن كان يسافر إلى اسطنبول كان يتخيل نفسه رحالة الرحالة . كانت المجتمعات العربية ضاربة الأطناب بالامية وكان، ذلك الجيل ، في وسطه سيداً مسيئاً . كانت المتابر الثقافية محدودة بينما كان التوق للمعرفة دون حدود بحيث أن مقالة رصينة أو قصيدة ناضجة لم يكن تجري مجرى العدم كما هو الحال اليوم . هل ما زالت موسيقى التخت الشرقي ترن بأذن البعض لكي يرغض دوزنة موسيقى أخرى قادمة من وعي ولا وعي جسيدين كلياً. لقد اختلف الحال . ثمة احترام حقيقي لهذا الجيل، على الرغم من أن شرط الإلغاء ما انفك واحداً من الشروط الثقافية العربية العامة . هل ينبغي التأكيد بأن القضية بين الأجيال ليست قضية صراع لغائي : سمة أخرى في (بنية العقل العربي) ، إنما نمط من الحوار الذي

الشاعر الأمريكي فيرنانديس القائلة بأن "الشعر الحديث نثرٌ بحذرٍ لأنها، ثانية، تطلع من مكان مختلف، من إشكالية غربية تبدلت فيها المعاني ومراكز القوى، ومنحت الحدائث، بل ما بعد الحدائث (أين نحن من ذلك؟) في الشعر والفن معاني القطيعة النهائية، كما انتقل، حرفياً، مجال عمل الموزون الملقى الشعري إلى حقل الأغنية. صار الموزون لغوياً، والمنثور بقراً، الأول للقول بصوت عالٍ والثاني للتمام الخافت الرصين. لا نرى وجهاً للمقابلة إلا من بعيد، الأمر الذي لا يمنع شاعراً مصراً على المضى مع هاجس حدائثي من الانحياز النهائي إلى قصيدة النثر، متحسباً قليلاً ومترئباً في وضع موأطى قديمه. لو استطاع المرء العودة، وهو يجيب على من يقول بأن "قصيدة النثر هي أعلى المراحل الشعرية للتطور الاجتماعي" وإن "الشعر الحديث نثر" إلى مختص في الأدب الياباني، ليريه فيما إذا كانت الكتابات الشعرية الراهنة في اليابان تستبعد نبط (الهياكو) الغنائي، الموزون في غالب الظن. بما اعتبر تساؤله ساذجاً تماماً. ولأجابه، في الأعم والأغلب، بانها لا تفعل.

يبدون لنا، متناولين ومفترضين، أنها ستظل

سيقول الشعراء الآخرون. سندافع عن هؤلاء الشعراء وغيرهم لأننا ندافع عن أفضل ما في الشعر العربي ولأنه إذا لم يحترم إنجازهم فمن سيحترم من، غير أننا لا نستطيع الموافقة على خلط جميع الشعراء في سلة واحدة واستخراج حكم واحد، كما يفعلون. هذا الخلط يأتي من غياب نقد (لم يدورسهم هم أنفسهم) يقدر أن يستل الزائف من الأصل كما يستل الشعرة من العجينة. وهذه المهمة لا تقدر عليها ثقافة تكتفي (بالعموم)، كانه واحدة من طبائعها المتأصلة في كل حقل معرفي، وتكره مشقة (التفاصيل).

إن هجاء الحاضر الشعري هو هجاء للحاضر برمته وليس قصيدة النثر والشعراء الشباب سوى واحدة من النرائح. عندما نشك بالتحليل السوسيولوجي لصالح التحليل النصي فإننا لا نستبعد في الوقت نفسه، أثر عوامله الفاعلة، قبولاً ورفضاً، في تصيد قصيدة النثر (الجديدة)، ونعتبر أن ثمة تردداً عربياً أمام الجديد. سوى أننا نحاول الاحتفاظ برؤية أكثر انسجاماً مع طبائع الأشياء، ونحن نقول بأهمية حضور الممارسات الأدبية جنباً إلى جنب، بحيث سنوقف أمام طروحة

يدفع فيه الجيل السابق أجيالاً لاحقة إلى التحد، ويستقر قواها على الإنجاز وحتى على أن تخلق أفضل منه. في حين أن الأجيال الأسبق لا تفعل لدينا سوى إشاعة اليأس وهي تكرر فكرة عقم الشبان وضعف أدوائهم المعرفية والتخييلية. لسنا ميالين إلى فكرة (التكريس) و(البديل) فأرض الشعر من الرحمة والخصب إلى درجة أنها تسمح بتعاضدات وإلفات يمكنها تخصيص التاريخ الأدبي في حقبة ما. لانضع هؤلاء على النذ من أولئك فهذه لعبة سريعة العطب.

لا يستطيع اليوم أحد أن يرفع عقيرته، بتكرار جميل لا يليق بالشعراء، أمام ادونيس ومحمود درويش ونزار قباني وسعدى يوسف الذين صرحوا أكثر من مرة بنقد شباب الشعر العربي منتزعين عنه العافية، هكذا سيتحدث قباني عن (أقلية) شعرية حدائثية غامضة في مقابل الأغلبية الواضحة (إحريفة الحياة ٦ - ٣ - ١٩٩٣) ويتحدث يوسف عن (مراوحة) الشعر العربي في مكانه في السنوات الأخيرة، وينتقد الشعراء الجدد في مجلتي (الحوادث) مرة (الحرية) في عيدها ٤٩ شباط ١٩٩٣ بصدد الفكرة الأخيرة) وبالنبرة ذاتها

تجاوزها وتجاوزها حتى النهاية، وهو ما سيظل يحصل في شعرنا العربي.

٥-١ يتقاطع الموقف من قصيدة النثر مع الموقف من مسألة "الحدائث" في الشعر العربي. مسألة لم تحسم بعد.. يخلل للمرء وهو يقرأ التاويلات والتفسيرات المقالة بصدد الراهن الشعري كان الحدائث قد أصيبت بعطل لا يرجى شفاؤه في السنوات الأخيرة.

تضمهر الكثير من النقود القول إن علة ما تمنع اللاحقين من تقديم مساهمة، ولو كانت طفيفة، إلى التجديد الحزري، الذي قد أنجزه السابقون الأوائل، لا يكف الضمسينيون عن ترداد مديح مشابه لإنجاز جيلهم، في حين أننا أمام شبه إجماع على أن الفعل الشعري الستيني (المتروك) على الصيغ والأنماط يشكل الإضافة الأخرى التي لا تنك.

لقد توقفت الحدائث في الزمن العربي عند سنوات الستينيات. هل يمكن ذلك، وحسب أي المعايير؟

٥٠
50
إن مفهومه تتمحور، من بين محاور أخرى، حول الأسبقية الزمنية، مفهومه مرحلية، لا منطقية، مثل هزم الحدائث فتحت الباب على مصراعيه للشك بها. أو على الأقل لإعادة

هجاء الحاضر

الشعري هو

هجاء للحاضر

برمته، وليست

قصيدة النثر

والشعراء الشبان

سوى واحدة من

الذرائع

النظر بإساستها: واحدة منها كانت تقوم على أساس معالجة العناصر الشعرية الخارجية كالوزن والقافية، والتشديد عليهما وليس على معالجة الجواهر (الشعري)، بمعنى الإنشاء على العناصر اللغوية والبلاغية والاستعارية، منفردة ومجموعة، كما على أساس الاكتفاء بمفهوم غامض لمفهوم (الصورة الشعرية). كان الشكل (وحدة التفعيلية) هو الجدير لوحده، في بعض الحالات (نازك الملائكة) برهانات تلك الصداثة، وليس إعادة النظر بمفهوم الكتابة ووظيفتها وأدواتها ومعارفها.

كان تكسير الشكلى: ما بدا قسائوناً في الذاكرة الأدبية، يأخذ الحيز الأوسع من الجهد والحوار والإبداع

، يكفى أن يتطلع المرء إلى الصحافة الأدبية في ذلك الوقت ليتيقن من المنسرب الذي انسرب فيه النقاش. كانت الثقافة العربية مشبعة بتفكير مضاد لحدائث تذهب إلى الأعماق، ولم يكن بالإمكان تخيل كتابة أخرى خنقلت بعيداً عن ثقل ميراث القصيدة العربية، ومعنى (القصيدة) نفسها، المبهلة والمحددة الملامح عبر قرون طوال. وإذا كان ذلك الصديت يتخذ أمتاها مغايراً فلسوف يتأمل علة (الوضوح) و(الغموض) ويدور في فلكهما، أو أنه سيقرب التغيرات الشكلية بتغيرات مفهومية ولكن على نحو غير مدقق.

كان يجرى تحريك سطح العالم وليس الذهاب إلى أعماقه. إننا لا نتحدث عن الاستثناءات القليلة، راحة الصدر والذهن، للظاهرة، مثل أدونيس فلقد كانت تعاني على الدوام من شرط الحوار نفسه.

لا يستطيع امرؤ منصف سوى رؤية الإنجازات الشعرية العربية الحديثة، لكنه لن يستطيع إلا القول بأنها طلعت، غالباً، من اجتهد شخصي خلاق، من أفراد كانوا يتسابقون على حيازة مفهومات تتجاوز السياق الثقافي السائد، قبل أن تطلع من سياق ثقافي حدائث عام، ساهم، وأعبأ، بصياغة جذرية للمفهوم.

بدورهم يتزاحمون. جهازاً
وعلائية، على هذا الإرث.
يتبنى البعض حداثة
نهائية أنجزت وانتهى
الأمر، ويبدو وكأنه يقول
بامتلاكه للكتابة برمتها،
التي لن تطلع شعراء جدد،
في الوقت الذي يستمر
العالم بإنتاج نفسه،
بيولوجياً وشعرياً، ينحكم
على الشاعر العربي المولود
لسوء طالع، بعد سنوات
اللائنيات، بالرغبة من
موهبته الممكنة، الممكنة
للغاية، لكن المهتدية بطريق
آخر غير الطريق المعروف.
ربما تكمن العلة هنا: في
الطريق التي تقود إلى
فضاء الشعر اللاحب الذي
يراد تثبيت قوانين نهائية
له من جديد، ليس مثيراً
للفضول أنه في الوقت الذي
يتشبه الجميع بمفهوم
الحداثة العنيدة
وبإمكانيتها على الحضور
لا يرى أحد تقريباً تحقيقات
فعالية لها، أكثر جدة وبسبب
أخرى، متصوراً، عملياً
استحالتها.
إنها تقع في الماضي مرة
أخرى.

إن تصوراً جدياً لحداثة
محكمة الحداثة، منسجمة
مع طبيعتها، لابد أن يضع
نصب عينيه إمكانياتها
المتوالدة على الابتكار
والتجديد، وعلى تخريج
الشعراء المختلفين كلياً،
لكن الطالعين من النسخ
نفسه.

الإمكانية، سيجيبنا العقل
المنطقي.
واليوم؟
لماذا نوضع العراقيين
اليوم، أمام قطيعة كهذه
القطيعة؟

إننا نجد الجواب في
الأصل الأول لفكرة، لحداثة
لم تطرح الأسئلة كلها وظلت
تتردد. لم تتجوهز، وكانت
تهاب الذهاب حتى النهاية.
لقد كانت تتوقف في
منتصف الطريق من جهة.
وما زالت، من جهة أخرى،
تحسب أن قد وصلت إلى
نهايته. حداثة ما زالت في
طور التأسيس، في مقام
السؤال، لكنها اعتبرت في
طور النضوج والاكتمال. لم
يطرح سؤال الحداثة من
وجوه كلها، على الرغم من
العمل الجبار المبذول.
هل يتوجب علينا طرح
فكرة الحداثة من جديد؟

هناك قناعة خفية،
اللحظة، تقول بأن شعير
كبار شعراء العربية الأحياء
، المكرسين (صفحة لا تريد
الإيحاء بشيء سالب) تقف،
يئسمة، في قلب هذه الحداثة
حداثتها. وليس شعر
الأخرين، زاعمي المزاعم،
المثقل بمواطن الضعف
القائلة. هناك شعيرة حديثة
الإنسان بامة شعيرة حديثة
تضاهي المنجز. كان لا يراد
رؤية المزيد من الورثة
الشعرين لتاريخ القصيدة
العربية. إنهم هم، الكبار،

لقد أجرى الجيل ذلك
مهمة التغيير الشكلي، بل
إنه أدخل بعض المفهومات
الغربية والأجنبية بالنسبة
إلى سنوات الأربعينيات
والخمسينيات، بشكل
يستحق التقدير، غير أن
العبد الوحيد، مثل
الأطراف لحداثته سينتظر
جيداً آخر من الشعراء، لن
يعترف، أبداً، بهويته
الشعرية.

إننا نتساءل الآن عن
جوهر تلك الحداثة وفيما
إذا كانت تمتلك، أصلاً،
مفهوماً راديكالياً، يليق
بحداثة جذيرة باسمها، غير
متردد، جريء وحاسم. هل
كانت "حداثة مطلقة" كما
يتمنى رامبو، من دون
اشتراطات مسبقة جمالية
وايديولوجية، قائمة على
الحرية والمعرفة، على
التوغل في الهدم والبناء،
أم حداثة مشروطة بالتخلف
الموضوعي، "حداثة نسبية"
تستبدل قانوناً بغيره؟

إننا نتشبه بهذا السؤال.
لو أن الثقافة العربية
كانت قد طرحت منذ البدء
فكرة الحداثة كقطيعة
جذرية، كبعد "تغيير
مطلق"، هل كان سؤال
قصيدة النثر وغيرها من
البدايات يطرح اليوم على
هيكته هذه؟
لم تتوقف، تاريخياً، هذه

كلام غرناطة :

التناص العربى فى نص مجنون إلسا

مجنون إلسا قصيدة طويلة ٤٥٢ صفحة كتبها الشاعر الفرنسى لويس أراجون فى أواخر الخمسينيات ونشرها فى ١٩٦٣، وتدور حول سقوط غرناطة آخر قلعة عربية فى الأندلس حتى ١٤٩٢. هزيمة غرناطة، هزيمة العرب. هزيمة آخر ملك عربى فى الأندلس: محمد بن عبد الله يظهر فى القصيدة تحت اسم "بو عبدل" سنة جوهريّة ١٤٩٢ اكتشف كولومبو لأمريكا وصعود النهضة الأوروبية، سقوط غرناطة ونهاية حضارة العرب اللمعة فى العصور الوسطى. قرار أراجون كتابة التاريخ من منطق المهزومين. رفض الأسطورة القشتالية وتبنى وجهة نظر عربية فى تمثيل مصرع غرناطة. ومن هنا التناص العربى الذى يتضمن عدة أصوات وعدة خطابات عربية تراثية وتاريخية وصادرة عن العامة فى حرفها وفناتها المختلفة.

د. أمينة رشيد

نقد

الإنسان فى نول الكمال
الخطابات :

أما الخطابات التى
تكون التناص فهى:

(١) خطاب تاريخي

سردي غالبا نثريا يحكى

مصرع غرناطة .

(٢) خطاب ثقافى

يحاول رصد ملامح

الفلسفة العربية .

(٣) مستويات من

الخطاب الشعري بين بعض

مواضيع القصيدة والهجاء

وخاصة زجل المجنون الذى

فضله عن الشعر العربى

السابق .

(٤) الحوار بين

الشخصيات وخاصة

أراجون نفسه .

(٣) زيد ، الطفل الذى

صاحب قيس المجنون ،،

مدونا لشعره ومفسرا له ،

ثم ساردا لنهاية القصة

عندما ينتهى المجنون

المتهم بالإلحاد فى مغارة

"مريضا بالزمن" ومتاملا

النهايات وأصوات أخرى

لعائشة الثغرى أم الملك

الصغير El rey Chis

والقاضى الذى يحكم على

المجنون الخ .

أما صوت إلسا التى لم

توجد بعد فلا يسمع وهى

الغائبة الحاضرة ، الحلم،

الممكن المستحيل ، قمة حب

الشاعر الضوئى ورغبة

الأصوات :

(١) "بو عبدل" وكل من

حولته من أمه وزوجاته

ووزرائه وأعيان مدينة

غرناطة .

(٢) "المجنون" وهو

الشاعر الأندلسى النجدي

قيس بن عامر بهويته

المزدوجة بين "إلى" "والسا"

بين نجد العربية ونجد

الأندلسية ، هذا التل

المحيط بغرناطة .

وبين "بو عبدل" المهزوم

والعاشق المجنون الذى

يجب إمرأة اسمها إلسا لن

تولد إلا بعد أربعة قرون

ونصف ، ينقسم صوت

القصيدة ، حياة غرناطة ، حياة فرنسا المهزومة أمام الألمان ، حياة البشر المهددة بالزمن القاهر .

وبالفعل وقد مر الزمن وتغير . يكتب أراجون في سياق تاريخي آخر يتذكر سقوط باريس في ١٩٤٠ وراء سقوط غرناطة في ١٤٩٢ ويكتب هو قصيدته في زمن حرب الجزائر ضد فرنسا ، زمن انتصار الجزائر ونيلها استقلالها . فتختلط الأزمنة والأمكن . وفي هذا اللعب بين النص والسياس ، بين الذاكرة والحاضر ، بين النص المكتوب واستدعاء نصوص أخرى ومحاولة استحضار نغم وإيقاع القرآن الكريم في الكتابة السجعة ، تكمن جماليات هذا النص العظيم ، بين الخصوصية التاريخية للسياق وعالمية موسيقى النص وشاعريته . سوف أحاول في حدود هذه المداخلة أن أظهر كيف استطاعت لغة النص أن تدمج النصوص الأخرى ، وخاصة العربية ، في شأص غير النظرة التقليدية للشرق في الأدب الفرنسي . فكما بين إدوارد سعيد في كتابه عن الاستشراق تبقى صورة الآخر في النصوص الأدبية الفرنسية للقرن التاسع عشر - عند نيرفال وقلوبير مثلاً - في حدود الاختلاف بين الأنا والآخر والحدود النهائية للآخر على أنه آخر . استطاع أراجون في مجنون إلسا أن

وهو آخر الملوك العرب في إسبانيا مع سقوط غرناطة في ١٤٩٢ ، سنة اكتشاف كولومبو لأمريكا ، بداية صعود النهضة الأوروبية وبداية انحسار عظمة الحضارة العربية في العصور الوسطى . إلى صوت "بوعبدل" تضاف أصوات أخرى يستدعيها أراجون : صوت الشاعر الشيخ المجنون قيس بن عامر النجدي ، شاعر وعاشق "تجد" العربية و"تجد" الاندلسية (نل في شرق غرناطة) ، وتتحول "ليلى" إلى "إلسا" ويختلط صوت أراجون مع صوت جامي ، الشاعر الفارسي ، وصوت زيد الطفل الذي صاحب الشاعر الشيخ ودون كلماته المجنونة ، شخصية تخيلية يقع على عاتقها كتابة يوميات الهزيمة في نهايات عصر غرناطة وآخر حياة سيده الشاعر المجنون . وأصوات أخرى تتدخل : عائشة أم بوعبدل ، زوجات بو عبدل ، وبنات وفقهاء ، أصوات من "العامة" كما يسميها أراجون ، وأصوات لا تتجاوز بل تسمع كلماتها : الفلاسفة بأرائهم المختلفة ، التيارات الفكرية والدينية عند العرب بمللها وطوائفها ، ويتضافر نثر الفيلسوف وموسيقى شوارع الغرناطة السعيدة ثم المنكوبة ، أناسها الذين يعيشون لا مبالين بما يحدث في القمم ... حياة شاملة تعكسها

الحوار بين "بو عبدل" وعائشة أمه والحوار بين القاضي والمجنون .

(٥) يوميات زيد النثرية التي تسرد نهايات المجنون والعصر .

(٦) فهرست الأسماء العربية في آخر الخمس وعشرين صفحة التي تحاول أن تعطي ملخصاً للثقافة العربية موضوع القصيدة .

"كلام غرناطة"
التعاصير العربية
في مجنون إلسا

المقدمة:

إيمان أراجون بأهمية "الدقة التاريخية في الشعر"

إلغاء الحدود بين النثر والشعر ، الوثيقة والتكهنيل : نستطيع أن نقرأ رواياته في إيقاعها الشعري ونجد رواية التاريخ في شعره .

الخلفية التاريخية لمجنون إلسا : سقوط غرناطة وهزيمة العرب المسلمين في آخر قلعة اندلسية : غرناطة . هزيمة الملك ابن عبد الله "بوعبدل" في القصيدة أمام الملوك الكاثوليك : فرديناند وإيزابيلا . ويقرر أراجون أن يكتب التاريخ من منظور المهزومين وعبر رؤية بطل الملحمة الملك ابن عبد الله ، الملك الصفيح El Rey

Clics - عند الأسبان ،

١- المعجم

ولنبدا بأخر النص حيث
أضاف أراجون إلى النص
الشعري معجما منظما
حسب الحروف الأبجدية ،
وظيفة المعجم شرح الكلمات
والأسماء الغريبة على
القارئ الفرنسي الذي لا
يعرف ثقافة ولغة العرب .
لكن دلالاته أبعد وأعمق من
ذلك ، إذ يحاول أراجون من
خلال معجمه أن يحصر
أساس الثقافة العربية
بروافدها الدينية والفلسفية
والتاريخية . ولهذا المعجم
أيضا درامته الخاصة التي
تعمق وتبلور جمالية
"قصيدة" مجنون إلسا ، كما
يسمينا ، ويجعل منها نصا
شعريا ومعرفيا معا .
فبعد خمسة وعشرين
صفحة ، يرصد المعجم
أسماء حكام وفلاسفة
وشعراء ، أمكان وازمنة ،
ويعين بعض الرموز
والمفاهيم الأساسية ،
ويشير إلى بعض الأحداث
والحرف والإعتقادات هناك
أبن رشد والفيزيائي ، ابن
حزم وأبو العلاء المعري ،
أبو جهل بن هشام وأبو
جعفر ، أبو الحسن ملك
غرناطة السابق وابنه ابن
عبد الله - أبو عبد الله بطل
القصيدة - وعائشة الخري
أمه التي استمر خاضعها
متاثرا بشخصيتها وآرائها
، وثلاث من زوجاته
القائنات ، إلخ ، وهناك
الأمكان من نجد العرب
المسلمين في الجزيرة

لغة النص تظهر الجدل بين الخصوصية التاريخية وعالمية التجربة الإنسانية

(٣) الكتابة الأدبية .
(٤) مفهوم الزمن .

سوف أحاول أن أظهر
كيف تحين اللغة الثقافة
والتاريخ . فتحول
تعارضهما التقليدي : فعند
أراجون الثقافة تاريخ
والتاريخ ثقافة . وثقافة
العرب هي جزء من الثقافة
العالمية وتجربة العرب
التاريخية هي علامة في
تاريخ الإنسانية لم يعرف
أراجون اللغة العربية وعرف
القليل من الثقافة العربية
كما صرح بذلك في حديث
مع فرنسيس كرميو . لكنه
قام بدراسة متعمقة وقرا
لعديد من الكتب والدراسات
في الثقافة والتاريخ
العربيين . وحاول أن
يتفحص دلالات الكلمات
وجمالياتها كي يستخرج
المعنى الأصيل للتجربة في
خصوصيتها وحوارياتها
أيضا مع عالمية الإنسان
وثوابت الجماليات الشعرية
، صورة وإيقاعا ومعنى .

يخترق هذه الحدود
ويكشف عن عالمية الإنسان
والشعر في محدوبة
التجربة التاريخية الخاصة
. فلهزيمة هي الهزيمة دائما
في كل مكان وزمان . وحزن
الإنسان هو دائما هذا
الشعور العارم بانكسار
الروح والحب هذه الرغبة
المستحيلة للتوحد التي
أثرت على التعبير الأدبي
بأكمله عند أراجون .
وتتماثل خبرة الإنسان مع
خبرة الزمن الذي يقهر ولا
يقهر . ومع ذلك يستطيع
الإنسان أن يتحامل على
الزمن ، عبر حلم المستقبل ،
حب إلسا التي أحبها
المجنون في أسطورة
أراجون أربعة قرون ونصف
قبل أن توجد .
وتتحول القصيدة
التاريخية عن سقوط غرناطة
إلى نشيد للحب وطرح
السؤال الملح : كيف يمكن
الزواج - Le Topie ؟
ويجواب أراجون على لسان
فيس المجنون بهذا الشعر
الذي عمقه الأغنية الشعبية
الفرنسية وعرفه العالم
أجمع : المرأة مستقبل الرجل
سوف أحاول إذن في هذه
المداخلة أن أظهر الجدل بين
الخصوصية التاريخية
وعالمية التجربة الإنسانية
وبين الشعر الفرنسي
والثقافة العربية الحية عبر
أربعة محاور أساسية :

(١) المعجم .
(٢) الإشارة التاريخية .



رضوى
عاشور

في مقاله عن مجنون إلسا "زجل من أجل غرناطة. ممكنة" الخيال هنا لا يخون الواقع، بل يعيد خلق الإمكانات الكامنة في المكان (١).

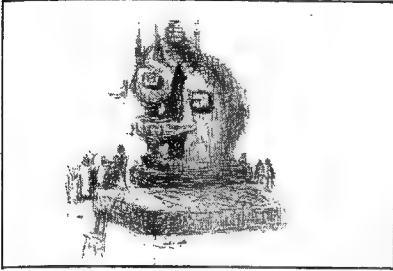
ويمزج معجم الأسماء العربية ببعض التعريفات لكلمات أوروبية، إسبانية وفرنسية، يشير بعضها إلى منظور أراجون الخاص للتاريخ والثقافة، مثل تعريف كلمة Histaire (التاريخ) التي نطناها معروفة فيقول الشاعر متجاوزاً لعرقنا الدارج، وكاشفاً عن الوعي الزائف أو الأيديولوجيا المخفية وراء العرف:

كلمة Histaire: فرنسية تشير في جميع بلاد العالم إلى هذا التبرير الذي يتظاهر بالعلمية،

والمعارك والانتصارات والحماس الفكري لمعارك الفلاسفة الذين استهدفوا تحرير الإنسان بإيمانهم بالعقل والتفسير العقلاني، كل هذه الأحداث التي شكلت عبر العصور الوعي العربي بتاريخه وثقافته وشعب الشوارع - أو العامة كما يسميها أراجون باسمها القديم - بحرفه وأماكن إيمانه ولهوه وحياته اليومية. درامية تأتي أيضاً من علاقة الإنسان بالإنسان التي تشير إليها بعض أسماء المعجم، من خيانة وغش إلى حب وانتظار. مما يشكل صورة فترة من التاريخ الاجتماعي للعرب بين الشرق والأندلس في دفئها ووجدانها وثقافتها الحية. فما يقول جاك بيرك

العربية إلى تجد غرناطة (تدل في شرق المدينة)، ومن هنا ازدواج المجنون بين هوية قيس بن عمار النجدي والنجدي الأندلسي. ونذكر بعض الطوائف والانجاسات الفكرية مثل الأشاعرة والمعتزلة، وحرف مثل الجند والملاحين والفقهاء والقمامين وأسر مثل بني سراج وبني ثغرى، الخ والأزمة تذكر لب تسميتها المسلمة: شوال وذو القعدة أو حسب التقليد السرياني: آب، أيلول أو نيسان ونعرف على مباني العرب بين القصر والسوق والفندق والدكاكين، يذكر تاريخ الإسلام الأول عبر غزوة بدر أو معركة أحد، وبالكامل أحداث سقوط غرناطة التي يرويها النص الشعري - ونذكر أخيراً أنواع الكتابة العربية من الأحاديث حتى أسماء بصر الشعير وخاصة الزجل الأندلسي هذا النوع المفضل عند أراجون.

في هذا المعجم بقية بلا شك في ذكر التواريخ والأسماء والأحداث المحددة. هناك أيضاً أخطاء كما يعترف بذلك الشاعر، معتذراً عنها، لكن ما يهمنا هنا ليست القائمة والفهرست بل حركة التاريخ التي تذكر، الجزيرة العربية حتى الأندلس، بشحناته العاطفية في ذكر الحيوانات



لمصالح مجموعة من البشر عبر القصة المنظمة والمفسرة لوقائع سابقة ، ينبغي أن يتغير هذا الاسم يوما (كما تغيرت كلمة "الكمياء" فأصبحت "كيمياء" عندما يحدث تقارب كاف من هذا الفرع لجهاز الدولة إلى العلم ذاته ص ٤٤٠) .

ويحاول أراجون في قصصيته أن يكشف الوعي الزائف للتاريخ الذي يكتب غالبا من منظور المنتصرين ، فيجتهد في أن يرد الاعتبار لابن عبد الله الملك المهزوم المتهزم بالخيانة ، الذي أجرى صفقة سرية مع العدو - ملوك قشتالية-فريديان وإيزابيلا - قبل استسلام غرناطة النهائي ويريد أراجون رد الاعتبار ليس بالضرورة للملك بعينه ، بل للعرب جميعا ، الذين وقعوا بعد الحكم العثماني .

ضحية للإستييطان الغربي ، واختفت هذه الثقافة العربية العظيمة في ظلمات الجهل والنسيان فعندما كتب شاتوبريان : آخر بني سراج ، رغم أنه زار غرناطة في ١٨٠٧ ، لم يقرأ عنها إلا للكاتب الإسباني بيريز دي هيتا ، لأن حسب تفسير أراجون "لم يكن أحد حينئذ يقرأ المصادر العربية" .
٢ - الإشارة التاريخية والطقس الاجتماعي تنسج اللغات لمجنون إسبا على خليفة رواية تاريخية إجتماعية فغرناطة هي لأراجون حقيقة ومجاز

معا إذ تكون غرناطة هنا صورة للحياة (٢) أو تظهر غرناطة المسلمة منذ البداية عبر سلسلة من القصائد التي ترسم الطقس القديم للمدينة . ففي تسوق القوافي (ص ٢٣-٢١) يظهر المستوى الثقافي العالي لقوم عاشقين للشعر وللمعارك الأنبيية :

"جاءت كل ملة في غرناطة من شعراء إلى شاطيء ماء السدكي يتناقشون حتى مغيب الشمس" الترجمة العربية ص ١٩ Le fon

(d'elsa21)

ثم في "ساعة تفسخ الوطن" يظهر الملك الصغير بو عبدل ، الذي لم ترجمه الأسطورة القشتالية . ويحاول أراجون أن يرفض الأسطورة ، وفقا للمصادر العربية ، حسب قوله فلم يكن بو عبدل يستطيع الاعتماد على عظمائه المفكرين أو حتى على أسرته المنقسمة . بين أخوة غير

اشقاء من أم مسيحية وعم متامر ، عينيه على السلطة ولم يكن أيضا يعرف سر الآيات القرآنية كي يواجه بها الإنجيل . وينتقل أراجون إلى تاريخ فرنسا ممثلا بين الحظتين ، سقوط غرناطة وسقوط باريس : "كنت من جيش مهزوم في أرض احزاشي . وقطعناها من ضباب الشمال إلى شمس آخر الجنوب الحزين . كان لا أمل أبدا . فلقد سقطت غرناطتنا نحن" (الترجمة العربية ، ص ٢٣ de fon

(d'elsa26)

من التاملات في التاريخ والهزيمة ، ينتقل الشاعر إلى ملحمة المعارك . في "حصار غرناطة" نشهد المعركة الحربية أولا : "اندفع إلى غرناطة أربعون ألف راجل وعشرة آلاف فارس .." (الترجمة ، ص ١٧٠ le fon

d'elsa172 . وصف

يقول أراجون: إن العامة

استمرت في حيلتها

اليومية التعيسة، بعيدة

عن حسابات العظماء،

d'elsa 131

غرنطة امتداد لتقليد
الموسيقى التي أتت من
بغداد:

وما ينسى أحد ولو أن
الآلات الوترية استقدمت من
بغداد قبل خمسمائة عام،
وقد نما هنا فن انساق
النغم الخفى وحده، أعنى
دون أن تراشقه الكلمات.
حتى أن، لهو الأغاني هذا
الأخرس اللفظ، حين يقطع
البحر، (سمته أفريقيا وقد
كان مجهولا لديها، حين لم
تجد تعبيراً تطلقه عليه
باسم غريب هو كلام
غرنطة.

(الترجمة ص ١٢٨ من

d'elsa 131

غرنطة هي أيضاً
الموسيقى.

غرنطة واستمتعها
بالحياة. هي أيضاً اللغة
الوحيدة الممكنة عندما
يقرب الموت ويهددها. فلا
تستطيع أن تقول "لامقال

القصبة. يحاول يو عبدل
بلا جدوى أن يرفع الأعيان
أعلام الإسلام، فيبعث
الخائن، الوزير السابق أبو
القاسم عبد الملك إلى
"سانتا-فيه"، حيث معسكر
فريديان وإيزابيلا، كى
يتفاوض مع العدو،
ويستطيع الوزير السابق
أن ينتزع من الملوك هبة
تؤجل استسلام غرنطة
تسعين يوماً.

وتتكمّل الصورة السياسية - المحلية
العالمية - للمؤثرات
والدساتيس، بوصف حي
تعبيري - لحياة المدينة
بشعبها، فلاحيها وتجارها
وحرثيها، وفئاتها من
نساء وشباب وجيش، أزقة
المدينة في القصبة
وسجونها في مقابل نعيم
الحياة في القصور
الاندلسية، في سرى
بوعبدل حيث يعيش في
حزن جارف آخر أيام
سعادته في المدينة المهدة.
فترة يقول عنها أراجون
آخر لأخر شتاء من
الإستهار (الترجمة العربية
ص ١٢٧ Le fon

d'elsa 131

يقول الشاعر في أجمل
فقرات النثر في قصيدته:

"باتت ليالى غرنطة
أغاني خلف الستائر من
نساء بيضاوات وسمراوات
يشبههن الشعراء بطيور
أختفت بين أوراق الأشجار
(الترجمة العربية، ص
١٢٨ Le fon

غزير لصانعي المعركة
وقاعليها لكن هناك معركة
أخرى أهلية، داخلية
يحاول الوزراء والشيوخ
ضمان مصالحهم في
مفاوضة مع العدو، تاركين
الشعب يموت في المعركة،
كما حدث في فرنسا عام
١٩٤٠ وإيام "فيش": "وشهد
مجلس الملك انقساماً في
الرأى. حتى لنظن أننا في
أيام أخرى حتى يثس من
الدفاع عن بلادي أعيانها،
أو تظاهروا بذلك فوصموا
بالخزي الجندى، والعامل
والمعلم (le fon

d'elsa. 173) ويصف

أراجون في قصيدة "ما
تظنه العامة" أن العامة
استمرت في حياتها
اليومية التعيسة، بعيدة
عن حسابات العظماء، لا
شان لها بما يحدث.

ثم تنظيم المقاومة تحت
قيادة وزير الجند موسى
بن أبو الغازي المحتسب
الوطني وكان هدف المقاومة
الأساسى تنظيم جيوش
فريديان وإغاة غرنطة
الجائعة. وتتحول المدينة
إلى موقع صراع بين
الأطراف المتناقضة: الذين
يعبئون للحرب ضد
القشتاليين والذين يعلنون
أن الفتنة في داخل الوطن
ذاته في خيانة الأمير أو
العسكر أو اليهود. يخشى
الأمير انتفاضة شعبية
فيجبرى الإعتقالات
العشوائية فيمتلئ سجن

(الحياة - l'einex)
psiuelel de le in)

إلا هذه الجملة الصماء
ببكتها وضحكاتها .
وفنتهى القطعة على صورة
ساحرة لغرنطة عبر
موسيقاها :

أنت وحدك تكتبين
أسطورتك على هدير هذا
الخطاب الذى لا مثيل له .
هذا الحشيش يمنح روحك
جناح الأبدية . أنها غرنطة
التي تبكي كماء نبع . اوجب
بلغ لذة بلا حدود .. غرنطة
يا من لا تستطيعين إيماناً
إلا بلذتك العميقة .. غرنطة
فى ليل رمادى وريدى مثل
يماتم .. غرنطة ذات هديل
الأوتار فوق مغرب طبيلات
وطول العامة .. ناسية
بلايل المدينة وبغداد تلف
عناء أندلسيا فى حلقها وقد
قدمته إلى الحرية .. غرنطة
ولنسميها باسمها من حمرة
الرمان فى هذه اللغة ذات
الأسنان الجميلة حيث تقال
فيها الكلمة : كلام :

qasnata p

وتنقلنا هذه النبرة
الشعرية ، بين التاريخ
والأسطورة ، وقاع المدينة
وسحرها إلى الخوض فى
تماثل الأنواع الأدبية
العربية وصورة الأدب
العربى فى "كلام غرنطة"
٣ - الكتابة الأدبية وبلاغة
النص :

كما يقول عالم اللغويات
المشهور رومان جاكبسون
فاللغة هى العنصر الأساسى
لبلاغة أراجون (١) فليس من

الغريب أن نجد أحدى
شخصياته الأساسية هى
شخصية عالم لغويات فى
رواية بلانس أو النسيان .
يقول جاكبسون أن اللغة
عند أراجون هى نوع من
الميتالغة التى تلف حول
نفسها ، تلعب مع إيقاعاتها
وانغماسها تنزلق بين مجازها
المختلف وصورها الساحرة
. سعادته على إتمامها
التجربة السورالية التى
انتمى إليها وكونت جزءاً
أساسياً من شاعريته ،
وبالطبع مبله الخاص
للغات اللغة الفرنسية التى
تعمق فى ثرائها وثرانها
القديم والشعبى والكامات
الأخرى . فكان يجب لكما
صرح بذلك (٤) أن يتعلم
اللغات الغربية ، النائية
وفى هذا المنظور تجذب
إلى اللغة العربية . تجذب
أيضاً كما يقول إلى سلوك
وفلسفة وشعر العرب فى
الأندلس وفى علاقة هذه
الثقافة بروافدها عند عرب
الجزيرة - الشعر خاصة -
وعند الفرس . ويعبر أخيراً
عن إعجابه بالقرآن - فعملة
القرآن تنتج من شاعريته ،
ليس فقط شاعرية المضمون
بل أيضاً شاعرية الشكل .
يقول أراجون : كان محمد
يستخدم ما سمي بالعربية
بالسجع ، أى ثنراً منغماً
وحتى مقفى (٥) . وعلى هذا
النمط المسجع كتب أراجون
مجنون إلسا بخليطها
العظيم للنثر والشعر . قد
رأينا استخدام أراجون
للشعر والنثر التقريرى -

والغنائى مع ذلك لسرد كلام
وأحداث غرنطة . نفس
الطريقة تجدها فى انطلاق
القصيدية أخذة الشعر
والكلام عن الشعر
وتنوعيات اللغة موضوعاً
والصورة المؤثرة التى
يرسمها الشاعر للملك
"بوعبدل" حزنه ووحشته ،
قلقة وضياعه ، ضعفه
واحساسه العميق بما
يجرى ، إنسانيته ، تماثل
ما شعر به أراجون نحو
هذه "الشخصية المؤثرة
للغاية" (٦) .

لكن ربما نبدا هنا باهم
عنصر تجذب له أراجون
فى قصيدته العربية -
قصيدة الأندلسية
بالفرنسية وهو شخصية
المجنون ، نلتقى بقبس
العامرى ، المجنون
الأندلسى لأول مرة فى
"سوق القيصرية" وتختلط
تجد الأندلسية بنجد جز
يرة العرب فى هذا الخلط
بين الأمكنة والأزمنة التى
تميز قصيدة أراجون
فيتغنى المجنون النجدى
باللسا وليس بلبلى ، لأن
العشق عالمى فى كل مكان
وزمان . وكما فقد قبس
الأساطير العربية الفارسية
ليلاه (٧) فاللسا ليست
موجودة فى القصيدة إلا
فى شكل تنبؤ بالمرأة التى
سوف تكون ، إذ يجب
الراوى المجنون امرأة
اسمها إلسا لن توجد إلا
بعد أربعة قرون ونصف .
وتعتبر قصيدة مجنون
إلسا من هذا المنطلق ،



وهناك تناص عربي آخر
في المقال الفلسفي العربي .
فتعلمنا قصيدته "تحديد
السموات حسب ابن سينا"

(le Fictian des
vieun selon Ilse

Sine) ويتعمد الشاعر
تسميته بابن سينا وليس
"أفيسين" الاسم الفرنسي
المعروف - النظام الفلكي
حسب ابن سينا .

أما فصل "الفلاسفة"
فيسذكر لنا في النثر
التقريير للمعرفة العلمية
الدور العقلاني لابن رشد
الذي حرر الإنسان من
الخرافات والغيبيات .
ورجوعا إلى الزجل ، تشير
قصيدة "زجل في المستقبل"
إلى أهمية الممارك الفكرية
بين الخارجيين والخواارج
والمعتزلة التي تؤكد أهمية

عن المعنى المجازي للقصيدة
الأندلسية .

من القصيدة لم يأخذ
أراجون الشكل . لكن هناك
وجود بعض مواضع
وأشكال القصيدة العربية
البدوية ، مثل التلغني بحب
المحبوبة إلسا بنغماته
العذرية ، وصف الحيوان
كما في التقليد العربي ،
والحنين إلى صفاء الحياة
البدوية . هناك أيضا شكل
"الهباء" العربي في إدانة
الضائن أبي القاسم التي
تظهر في قصائد "بكايات"
الأندلسي (A) وفي إشارة
أخرى إلى مكان آخر ، يذكر
الشاعر أن تعاسة الملك ثاني
من أن حماسه عمور أخرى
زمن معركة "أحد" وزمن
"غزوة بدر" قد انتهت وأن
الملك لا أحد يستطيع أن
يعتمد عليه .

قصيدة "الغيباب" كما يظهر
في إحدى القصائد الجميلة
للمجموعة ، "زجل الغيباب"
يعلن المجنون منذ ظهوره
عن اختياره الشعري الذي
يرفض النظم التقليدي
للقصيدة الغربية ويتبنى
الزجل الشعبي الأندلسي ،
الذي جاء إلى غرناطة - لب
أسطورة أراجون - في
مخطوطة على سفينة هي
مخطوطة ليلى والمجنون
للشاعر الفارسي "جامي
حيرات" :

"أما المجنون الأندلسي
فقد تحببا على تقاليد
شعرنا وتبنى نشيد الزجل
العامي الذي ابتدعه الكافر
ابن باجة"

(الترجمة العربية ، ص
٤٨ (le fon51)

ويتكرر الزجل لأغاني
المجنون كنغمة أساسية
للقصيدة يخرج بتاريخ
غرناطة نشيد الحب إلى
المحبوبة الغائبة وطوبائية
المستقبل التي تمثله إلسا
في نسج يماثل بين
الحاضر والماضي
والمستقبل ويضمن عالمية
القصيدة في خصوصية
موضوعها . ونجد ملحقا
بقصائد المجنون الأندلسي
شروح زيد الطفل الذي
صاحبه ودون شعره
وأضاف إليه تفسيره ،
بينما تحتل يوميات زيد
المكان الأساسي في نهاية
القصيدة بعد اختفاء
المجنون في مفارقة .
فوظيفة صوت زيد المفسر
والشارح هي إذن الكشف

العقل في الفكر العربي - الإسلامي .

هذه بعض الاقتباسات التي تظهر التناص العربي في مجنون إلسا وتعني هنا بالتناص وجود كلمات مفتاحية للثقافة العربية وبعض أبنى الأساسية لهذه الثقافة في فكرها وشعرها وتاريخ القوم الذين ينتمى إليهم . ومع ذلك تبقى البلاغة هنا وجماليات النص هي الرؤية الجمالية المعروفة لدى أراجون المزج بين البحور المختلفة للشعر ، وبين الشعر والنثر وبين التفرير والغنائية ، كاسبرا للحدود بين الأنواع ، موحدا لها جميعا في الإيقاع الموسيقي للعبارة ، هذا السجع الذي انجذب له في لغة القرآن الكريم . لا يفصل أيضا الشاعر بين الشعر والمعرفة ، والمعرفة هنا التي كرس لها أراجون سنوات من القراءة والدراسة هي معرفة الثقافة العربية التي تدور حول هذه النقطة الأساسية : سقوط غرناطة .

٤- مفهوم الزمن

غرناطة هي إذن مكان يختلط بآماكن أخرى ، لكنها أيضا زمن محدد : ١٤٩٢ سقوط غرناطة العربية ويرجع بنا أراجون إلى السنوات التي تسبقها فيسمى الجزء الثالث للقصيدة ١٤٩٠ والجزء

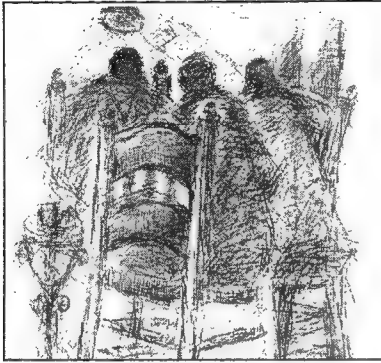


غرناطة هي إذن و-أيضا فكرة مجردة عن الزمن ، صورة أبدية للحياة وللهزيمة معا .

زمن الهزيمة هو زمن الحنين إلى الماضي والعجز عن تصور المستقبل ويقارن أراجون بين غياب زمن المستقبل في اللغة العربية ومأساة قوم غرناطة الذين طردوا من وطنهم ولم يكن باستطاعتهم في هذا الحين تصور المستقبل .

وعندما جن المجنون وعاش في مغارة ، شخص الطبيب مرضه بأنه هو الزمن نفسه الذي يكون مريضا : لأن المجنون يعرف أن الزمن ليس زمنا واحدا

الرابع ١٤٩١ في تصاعد دارمي لمأساة غرناطة تصاحبها مأساة "يوعبدل" الذي فقد عرشه ووطنه ومأساة المجنون الذي حكم عليه بالسجن لأنه أحل مكان حب الله حب امرأة اسمها إلسا . لكن غرناطة هي أيضا كل هزيمة يعرفها الإنسان : سقوط باريس في ١٩٤٠ واغتيال فيدريكو جارسيا لوركا في ١٩٣٦ هي هزيمة أحد التي يشير إليها في مجنون إلسا وهزيمته نابليون في الأسبوع المقدس وبالفعل كما صرح أراجون أنه كان دائما ينجذب إلى وصف الوجع والحب في لحظات انكسار التاريخ .



الهوامش

١ - مجلة p.azc ، العدد الخاص بلويس اراجون ١٩٧٣

٢ - اراجون - Entretien avec Francis Crémieux - R64
mieun pellimad pais ,

٣ - نفس المرجع ، ص ٧٥

٤ -

٥ - نفس المرجع ، ص ٦٣ وعن تأخير لغة القرآن أنظر
أيضا سامية اسعد : "مجنون الزمان" في فصول ٣، ٣، ١٨٩٣

٦ - نفس المرجع ، ص ٣٦

٧ - أنظر ليلي والمجنون أو الحب الصوفي تأليف الشاعر
الفارسي عبد الرحمن الجامي ، ترجمة وتقديم وتعليق د.
محمد غنيمي هلال ، مكتبة الأنجلو المصرية ، القاهرة
١٩٥٤ . ودراسة محمد غنيمي هلال عن ليلي والمجنون في
الأدبين العربي والفارسي ، مكتبة الأنجلو المصرية ،
القاهرة ١٩٦٠

٨ - أنظر

chevles haroche fidee de l owon dl . le else de l
oezsd e qsqevou geuivqul pqus ١966

لجميع الكائنات فلكل كائن
زمنه الداخلي المختلف عن
زمن الساعة.

أي يختلف حسب أطوار
الحياة - فالزمن بطيء عند
الطفل سريع عند الشيخ
الذي يطارده الموت
وتقتحمه الذكريات الأليمة .
هذا الشيخ المجنون هو
أيضا أراجون في بداية
الشيخوخة ومجنون إلسا ،
تعتبر لهذا المعنى قصيدة
للزمن ، هذا الزمن الحاضر
، مضارع العرب بين ماض
اليم وطوبائية مستقبل
سعيد .

ربما يبقى التناص
العربي في مجنون إلسا
تناصا مجازيا ، يرمز فيه
المكان والزمان إلى زمان
ومكان كل هزيمة ، لكنه
استطاع بفضل الدراسة
والرغبة في المعرفة أن
يرسم بعض المواقع والبنى
الأساسية لثقافة وتاريخ ،
من منطلق المهزوم ، كما
قال ، وليس من منطلق
المنتصر الذي يكون هو في
الغالب كاتب التاريخ حسب
أيديولوجيته ومصطلحاته .

دراسة التحديث الإبداع على مستوى الإبداع القرائي

نقد

د. علي البطل

مستقبلنا هو ماضينا نفسه
حقاً، أم نتطلع إلى مستقبل له
بريق الماضي، وإن لم يكر
أحداً؟

لقد ابتكرت جماعة أبولو -
في الثلث الأول من هذا القرن -
لغة ترأسل الحواس للتعبير
عن أعماق الوجدان الإنساني،
في عصر كان الموضوع هو
السمة العامة لقضاياها، ثم
طور رواد الشعر هذه اللغة
بإضافة غموض الزمن هرباً
من ملاحقات السلطات
السياسية للشعراء الوطنيين،
عندما يعبرون عن مطالب
الوطن الواضحة في الحرية
والاستقلال، فكيف يستطيع
شعراء المرحلة المعاصرة
التعبير عن قضايا ليس فيها
من الموضوع شيء (أساساً)؟

هذا ما سنحاول تبينه في
هذا الاستعراض السريع للآراء
الشعري في مرحلتنا هذه.

اهتم الفكر اللغوي
والفلسفي في هذا القرن،
بتحديد مكونات "الكلمة" في
اللغة، أو الجوانب التي تقوم
عليها "بنية" الكلمة، فظهرت
اقتراحات عديدة حول هذه
المكونات، من أهمها رؤى دي
سنوسير، وبيرس، ثم
التطويرات المتلاحقة في

أكثر "ذاتية"، لأنه يتعلق
بموقفنا الداخلي الذي يمكن
التنازل عن ثوابته بالسهولة
نفسها) فإن النتيجة أننا
نتعامل مع متغيرات الحياة
بسلوكين مختلفين: مما يسبب
لنا ارتباكاً سيدياً، وتصدعاً
بين الداخل والخارج، يتفاقم
كلما زادت وتائر التغيرات
الخارجية من سرعتها. فنحن
نرفض من التطور الفكري ما
يحدث بين بداية العقد
ونهايته، ونقبل من التطور
المادي ما حدث بين بداية القرن
ونهايته.

إننا نتعامل في قضايا
التطور الفكري - والفني
بصورة خاصة - تعامل
الرافض لكل جديد وكل تجديد،
أو - على الأقل - تعامل
المستهين به، الذي يصوره
دائماً حالة عارضة لا تترك في
زوالها، ثم نفاجأ بانها لم تزل،
بل تولد منها جديد مغاير، أو
ثائر، أو ممتد في اتجاه
مختلف، فتزداد غرابتنا؛ لقد
تغير الجديد، ولكن القديم لم
يعد إلى الحياة ثانية. وطلعت
دعوى خبيثة: إننا أمة تسكن
ذاكرتها، لا حاضرها، وبالتالي،
فليس بمستقبلها نصيب من
تفكيرها. فهل نتوقع أن يكون

لو تصورنا رجلاً ريفياً -
مات عند مفتتح هذا القرن -
قد رد إلى الحياة عند
منتصفه، لأنكر من وجوه
الحياة أكثر ما يرى؛ لقد
صارت القطارات والسيارات
هي الوسيلة المألوفة للسفر
بدلاً من الدواب، وصار
الانتقال إلى "المحروسة" أم
التياراً، أما يمكن الحديث عنه
ببساطة أكثر، ولو تصورنا
رجلاً مات عند منتصف القرن
قد رد إلى الحياة الآن، لكان
حاله حال سابقة، مع اختلاف
طفيف يضع الطائر في مكان
القطارات، وأمريكا بدلاً من
القاهرة. أما لو تصورنا أن
تكون إعادة الحياة إلى الأول،
في زمننا الحالي، فسوف
يصعب علينا أن نتخيل رد
فعله أمام العالم، الذي كان
عالمه يوماً ما؛ ولكنه - في
الغالب - سوف يقبل هذا
التطور المادي، ويستنهج به.
ومع ملاحظة أن التطور المادي
يتم التآلف معه بسرعة أكبر
من التطور الفكري؛ (لأنه أمر
يفرضه الخارج، ويجبرنا على
التعامل معه على أساس أنه
"حقيقة" موضوعية ينبغي
ترتيب حياتنا لتتوافق معها،
أما تغير الأفكار فهو أمر يبدو

١- الطور الجاهلي والكلمة الساجرة : حيث تسود الثقافة الوثنية الأسطورية - بإجاباتها الخرافية عن أسئلة غامضة حول الرب من مجاهيل الحياة والموت والمصير، وحيث ينظر إلى "الكلمة" بوصفها أداة تمتاز بالقدرة على "التأثير المادي"، فتكون "ممارسة" الإبداع الشعري ضرباً من الطقوس السحري ينتظر من أدائه تحقيق "فعل" ما في عالم الطبيعة الخارجي.

٢- الطور الإسلامي والكلمة الواصفة: حيث يرسي الوضوح الفكري - من خلال العقيدة الإسلامية - أطمئناناً لنفسياً من حيث إنه يقدم إجابات محددة عن كل أسئلة البشري حول عالمي الغيب والشهادة، وحيث تكون "الكلمة البشرية وصفاً أو تسمية للأشياء: ففسر ولكنها لا تمتد إلى "ممارسة الفعل" في عالم الموجودات.

٣- الطور الحديث والكلمة الموحية: حيث يأخذ "العالم الغربي" في إبهام النظر بإجاباته المادية عن أسئلة الإنسان حول الصراع والقوة والسيطرة، وحيث تطمح "الكلمة" إلى التعبير الأمين عن الإحساس الداخلي للإنسان، أكثر من "تسجيل" الوقائع الخارجية للأشياء. ويتمثل هذا السياق الفني في جماعة أبولو والمهاجرين وفي إبداعات رواد الشعر الحر الأولى.

٤- الطور المعاصر أو

الخارجية نفسها في سبيل خلق موجودات تخيلية في عالم النص من أبعاد موجودة الواقع المادية. المشكلة أن دي سوسير قد نقل توصيفه من لغة التعبير الأدبي - لدى الرمزيتين خاصة - إلى السلوك اللغوي بعامه، حتى في لغة التداول ذاتها. ولقد كان له مبرره، فاللغة لدى الرمزيتين لغة خالصة للسان - لا يتلبس العالم الواقعي بها - من حيث خلقها لعالم في النص: موان، أو مفارق لعالم الواقع الحسي.

إن فكرة المثلث - التي شاعت في الدرس اللغوي والسيميوولوجي لتمثيل المكونات الثلاثة لبنية العلامة اللغوية - كما عند بيرس مثلاً - أو لجوانب الثلاثة لاية علاقة ترميزية - كما عند ريتشارد وأوجدن، والسيميوولوجيين أيضاً - يمكن أن تساعدنا على توضيح تصورنا عن تطور النظر إلى "الكلمة" في النص الشعري - من مرحلة لأخرى - في تاريخ الشعر العربي، وطبيعة الكلمة في "سياق" هذه المرحلة أو تلك من مراحل التطور الأدبي للنص الشعري.

إننا نتصور أربعة أطوار تقب بينها النظر إلى طبيعة (أو تدرج بينها التعامل ب) "العلامة" اللغوية في النص الشعري العربي بالتحديد، يمثل كل طور مرحلة قائمة بذاتها من "التاريخ الثقافي"، وسياقاً مميزاً من "الإبداع الفني"، يمكن أن نجعلها في:

الدرس اللساني والسيميوولوجي الأحدث، مثل استدركات بنفيسيت، ورولان بارت، وجاك دريدا، تمثيلاً لا حصراً.

رأى اللغوي السويسري فردينان دي سوسير أن "العلامة" تقوم على ركنين أساسيين لا ثالث لهما، هما: "الدال" و"المدلول"، أو: "الصورة الصوتية"، ثم "الصورة الذهنية، أو المفهوم أو الفكرة" التي تنشأ في الذهن نتيجة سماع الصورة الصوتية، متجاهلاً "الضئ" الخارجي، أو "المائل" الذي تشير إليه "الكلمة" في عالم موجودات الواقع.

لقد تأثرت نظرية دي سوسير إلى العلامة اللغوية بسلوك المدرسة الرمزية في التعبير اللغوي "الليثائي"، حيث لا يشير "التراكيب اللغوي" إلى وجود خارجي بقدر ما يثير من إحساس جديد عن طريق المزج بين "موجودات" مختلفة لخلق "متصورات" ذهنية يصنعها الخيال من أبعاد الموجودات الخارجية مثل متصور هذه العبارة (أفكار بنفسجية تنام في سكوتها العنيف) التي لا يستطيع تبين "وجودات" خارجية لمفرداتها.

وإذا كان التحقق المادي للمشار إليه جزءاً من "العالم" وليس جزءاً من "اللسان"، فقد قدم تعبير الرمزيتين مادة وفيرة قام عليها تصور دي سوسير الثنائي للعلامة: الذي يتجاهل ما فيها من "إشارة" أو "ظل" للوجود الخارجي، مثلما تجاهل الرمزيون للموجودات

الطقوسية بدو طقوس: حيث يعود "الرعب من المجهول" مسيطرا على وعي المبدعين والمنفقين بعمامة - أمام رؤس واقع أممتهم في أداتها الحيائي، ومشروعها - أو بالأحرى: غياب مشروعها - المستقبلي، وفيه تأخذ الكلمة دور "الإشارة التائهة" - حتى لا أقول: الإشارة الحرة - التي تبحث عن تحقق دلالي لها، والتي تصور عالما كابوسيا بنمط طقوسي، يشابه ويخالف في أن معا - نور "الكلمة" في السياق الجاهلي.

إن شكل المثلث - كما نتصوره - يمكن أن يكون علي نحو تمثل رؤوسه هذه الزوايا: (1- الرامزة: وهي العلامة اللغوية صوتا أو خطا.

ب- الإحالة إلى المائل الخارجي: وهو التحقق الوجودي للشئ الذي تعبته الرامزة، والذي يتكون المتصور الذهني على أساسه، صحيح أن المائل هو من العالَم لا من اللسان، ولكنه الأساس الذي يقوم عليه الجانبان الأولان، بحيث تشير "العلامة اللغوية" إليه دائما.

ج- المتصور الذهني: وهو ما تستدعيه الرامزة إلى الذهن من صورة "المائل" الموضوعي الذي يقوم في عالَم الواقع، والذي اصطلاح اللسان على تعيينه بهذه الرامزة.

وبتطبيق هذا المثلث في الأطوار الأربعة التي أسلفنا تصديدها، يمكن أن نتبين اختلافا كبيرا في "طبيعة" الكلمة بين هذه الأطوار، يمكننا

أن نجمله في الآتي:

١- ففي الطور الصاهلي يتصور الذهن الوثني إمكان التأثير في العالم من حوله عن طريق الكلمة - الطقوس السحري، الذي يحفز القوى "الميتافيزيقية" - القارة في ذهنه ومعتقد - على الاستجابة "للفعل السحري" الذي يستهدفه الناص. وهذا يعني أن النظر إلى "الكلمة" إنما يتم على مستوى الضلع الأفقي من المثلث، أي مستوى "الرامزة" - المائل، على أساس الكلمة "تخلق" ماثلها لدى التلفظ بها. وهكذا يكون اللسان صانعا للعالم، لا يمكن فصل ناتجه - وهو النص الشعري هنا - عن ناتج العالم الموضوعي.

٢- وفي الطور الإسلامي يتكامل المثلث برؤوسه جميعا، ويتم إقامة المتصور الذهني متوسط بين الرامزة والمائل، وهكذا يتفصل ناتج اللسان عن ناتج العالم، ويكتفي بالوصف أو التسجيل، نزولا بقدر الكلمة البشرية إلى مستواه المتواضع أمام الكلمة الإلهية الخالقة. صحيح أن "الكلمة" الشعرية قد تصور - مجازيا - "ماثلا" غير موجود في الواقع أحيانا، وقد تكون مكملة لنقص المائل الموجود أحيانا أخرى. ولكن الواقع يظل المائل المحكي، الذي "يقاس" إليه ما يصوره العمل الفني: من حيث الإحالة أو الإمكان.

٣- وفي الطور الحديث، الذي تمثله جماعة أبولو ورواد الشعر الصن-توحي اللغة بعالم للواقع عن طريق

تداخل معطيات الحواس. فهذا التعبير الشعري الجديد - الذي دعت إليه الرمزية الأوروبية - يعتمد الضلع الأول في المثلث، وهو ضلع أ-ج - الرامزة - المتصور الذهني. وإنه ليتجاهل المائل - إذ لا مائل محدد للتكوينات التي تظهر في الشعر الإيحائي - من حيث إن هذا السياق الشعري يشكل مجسماته نتيجة تخالط موائ متعددة من عالم الواقع، ليقم هيكل ومشخصات تخيلية محضا.

٤- أما في الطور المعاصر الذي يمثله شعراء الحداثة - وموجة الحساسية اللغوية الجديدة - الذين عاصروا التخلخل الضخم، والانهيئات الوطنية والقومية المروعة - منذ تسعة ١٩٦٧ وحتى الآن - فيعبر سياقه الشعري تعبيرا لا يستند من هذا المثلث إلا على رأس "الرامزة" وحدها: حيث لا تؤدي إلى متصور محدد سلفا، ولا تعين مائلا من الواقع، وإنما تقوم بخلق متصورها عن طريق تحفيز ذهن القارئ على المشاركة في "إعادة" "كتابة" العمل الشعري عن طريق قراءته. إن العلامة هنا "إشارة تائهة" تنتظر من يعيد هدايتها إلى "متصور ومائل"، كما أن الواقع ينتظر هدايته إلى مشروع نهضة صحيح.

فإذا كانت الخصيصة الأساسية للغة أنها اجتماعية تواصلية أساسا - لذلك ففيها تكتمل الأركان الثلاثة للمثلث بطبيعتها - تبين لنا أن لغة الإبداع الشعري في الطور

ومنزّل
بسقط اللوى بين الدخول
فحومل
ولفظه "قفوا" في قول
الشاعر الأموي:
اقول لركب - صايرين -
لقيتهم،
قفوا ذات أوشال، ومولاك
قارب:
"قفوا" خبروني عن سليمان
إنني
لمعروفه - من آل وهان - طالب
فعاوجوا فاندوا بالذي أنت
أهله
ولو سكتوا أذنت عليك
الحقائب
لا يقوم الفارق في تغيير
"الضمير" من التثنية إلى
الجمع، بل في تغير "الموقف".
ولكن في الوقت ذاته - تقوم
وشائج "التناس" المعقدة بين
موقف وموقف، يتخالفان
ويتواشجان في لحظة واحدة
داخل "السياق" الفني
والتاريخي. إن الإقرار بوجود
"التناس" مفهوما منهجيا في
الدرس الأدبي، ينفي إمكان
التوقف البات عند حدود
"صور السكون" في دراسة لغة
النص الشعري. هذا في النص
الواحد، فما بالنا ينصوص
شاعر ما، فنعصر ما، فمدونة
شعرية لغة ما ١. على الأقل،
إننا إذا امكنا الاعتماد على
المحور السكوني في دراسة
لغة الإبداع الفني، فإن هذا
الإمكان يتعطل عند حدود
معينة لا يتعداها: ربما حدود
النص الواحد، أو الشاعر
الواحد، أو البيئة الواحدة
والعصر الواحد. دون أن يلغي

ثانية، وعادت النصوص
الشعرية إلى ممارسة
طقوسيتها الخاصة: التي قد
تتشابه وطقوسية النص
الجاهلي من حيث الشكل،
ولكنها تختلف عنها تماما من
حيث الجوهر.
وهنا نستطيع الإشارة إلى
مقولتين من مقولات اللسانيين
المحدثين، أولاهما ثنائية أخرى
من ثنائيات دي سوسير، وهي
ثنائية مسخوري التزامن
والتعاقب في دراسة اللغة،
التي فتنت اللسانيين من بعده،
فإنهم جربوا إسراءات
الدرس اللساني المحض
ومنظومات مفاهيمه وأدواته
المنهجية - قد عدوا اللغة
نسيجا واحدا يمكن إيقاف
شريطه عند لحظة ما، وإعمال
الدراسة فيها على المحور
السكوني وحده، وإذا أمكن
- إجرائيا - تطبيق هذا الإيقاف
على لغة التداول اليومية
- لفحص لحظة ما من لحظات
حياتها واستكشاف قوانينها -
فإنه لا يمكن تطبيقه على لغة
النص الشعري بصورة مطلقة
كما يحدث في لغة التداول.
بتعبير آخر: إذا أمكن التوقف
ببعض تطبيقات الدرس
اللساني عند المحور السكوني
وحده - المتعارف عليه في
دراسة لغة التداول - فإن لغة
النص الشعري لا تمكنا من
هذا التوقف، لأن العلاقة
اللغوية في النص الشعري
محملة - أساسا - بالتاريخ،
فبين لفظة "قفوا" في معلة
امرئ القيس:
"قفوا" بك من ذكرى حبيب

الأول (الجاهلي) هي لغة
موازية للغة التداول: من حيث
إنها تستهدف التواصل
الاجتماعي في المقام الأول، بل
تتوجه بالاستهداف إلى قوى
ما فوق الطبقة، لكي تدفعها
إلى عمل ما أو الكف عن عمل
ما. بينما تأتي في الطور
الثاني أقرب ما تكون إلى
التماهي مع طبيعة اللغة
التداولية التواصلية، فيما عدا
محددات "النوع": الوزن
والقافية، وبعض المسموحات
في الشعر مما لا يجوز في
النثر أو الكلام، وكثيرا ما
تروي كتب التراث - من حديث
وكتابة هذا الطور - مرويات لا
تقل في جودة صياغتها عن
الموزون الملقى.
ولكن - ومنذ جماعة أبولو -
تبدا لغة الإبداع الشعري في
التوازي مرة ثانية - مع لغة
التداول شيئا فشيئا: بخلق
متصورات ذهنية لا تمثلها
موجودات واقعية من العالم،
عن طريق تفكيك هذه
الموجودات وإعادة تركيبها في
الخيال بصورة تخالف
كينونتها الواقعية: على
استحياء أولا، ثم بإمعان
يتدرج في الإغراب مع رواد
الشعر الصرخاني، حتى إذا
بلغا الطور الأخير وقبعت
المفارقة النهائية بين اللغتين:
لغة التداول ولغة الإبداع
الشعري، من جهة، وبين
العالمين: عالم الموجودات
الطبيعية وعالم الموجودات في
النص من حيث التكوين
الظاهري، ومن حيث قوانين
حركتها وعلاقاتها، من جهة

خلال جماعة أبولو، التي مزجت المضمون الرومانسي بالتعبير الإيحائي، فلما خرج رواد الشعر الحر من عباءة أبولو، وجدوا هذه اللغة الجديدة أكثر مناسبة، واطوع في التعبير عن نوايا أنفسهم، من اللغة التداولية المباشرة التي استنفدت القصيدة التقليدية إمكانات تعبيرها الفني. وقام رواد الشعر الحر بدفع هذه اللغة نحو أبعاد أكثر إيفالا في الانفصال عن لغة التداول اليومي، وفي الغموض، تبعاً لذلك. ولكن التعبير الإيحائي لأبولو -ومثله تعبير مرحلة ارتداد الشعر الحر- لا يصرر اللفظة تحريراً تاماً من "مرجعيتها" إلى "العالم بل يخلق عالماً نصياً "موازيًا" لعالم الواقع دون أن يكون "مفارقاً" له: من حيث كونه لا ينفي الواقع بتجاهل الإحالة إلى ماثل خارجي بذاته، ولكنه إذ يقيم مواثله الخاصة -في الوقت ذاته- من أبعاد العالم الخارجي، وإن يكن في علاقات غير مألوفة، تعتمد على ظلت صورة العالم الواقعي وإعادة تركيبها من جديد، إنما يقوم بإثراء هذا الواقع، والتعبير عن عالم لم يكن يجد تعبيراً صحيحاً عنه هو العالم الغائر بعمق في النفس الإنسانية، وهكذا يمكن أن يكون العالم الفني معادلاً موضوعياً ما يختلف فيه الجبل المعاصر من شعراء الشعر الحر عن سلفهم من جيل الرواد، ولذلك

في لغة العمل الأدبي، فاصل "المعيار" قار في لغة التداول اليومي. وهذا لا يخالف طبيعة العمل الأدبي فحسب، بل يقوم بالنظر إلى مرحلة تاريخية واحدة في استخدام اللغة -أساساً- متجاهلاً المراحل الباقية. صحيح أن هذه المرحلة أطول المراحل الواقعة تحت نظرنا، والممكن فحوص الآثار الناتجة عنها، بالقياس إلى قصور زمن المرحلتين السابقتين لها، ولكن المدى الزمني لاستخدام ما لا يعطيه الحق في إلغاء ما يقصر عنه، وإلا فإن عمر المرحلة الأولى -الوثنية- هو الأطول تاريخياً، وفيه تأسست القدرة السحرية للكلمة في تصور الإنسان القديم، الأمر الذي تحاول لغة الإبداع الحديث استعادته الآن. -إننا يجب أن نقيم حداً مميزاً للنظر إلى "طبيعة" الكلمة بين اللغة التداولية ولغة الإبداع الأدبي، بصورة نتلمس فيها تمايز اللغتين بقوانينهما وبنيتهما، وهنا لا يكون لمقولة "الانحراف" وجود في الإبداع الحديث. إن مفهوم "العدول" عند عبيد القاهر الجرجاني مفهوم صائب، لأنه قام في إطار النظرة السائدة - من خلال "المرحلة الثانية، التي عاصر الجرجاني نضجها- إلى تماهي لغة الإبداع الأدبي في لغة التداول والكتابة ولكن مقولة "الانحراف" تتجاهل التمايز الذي اتضح بين اللغتين في النظر الحديث. لقد تسرب التعبير الإيحائي الأوروبي إلى الإبداع العربي من

ذلك حاجة الدرس النقدي إلى المحور التعاقبي في أي درجة من الدرجات السابقة، لا من حيث تبين التناص فحسب، بل من حيث تطور الدلالة، وتغير نسبة الحقول الدلالية التي يراوح بينها الشاعر بحسب تطوره وتغير حالاته النفسية والاجتماعية أيضاً. لذلك فإننا نتصور أنه إذا صلح المحور السكوني للدراسة اللسانية المحض في لغة التداول اليومي، فإن المحور التعاقبي هو الذي يصلح -في الأساس- للدراسة التي تتخذ من لغة النص الشعري ميداناً لها، ومن خلاله نستطيع تبين ما حدث في لغة الإبداع الشعري من تطور عابر المراحل التاريخية المختلفة، لا من حيث دلالة المفردات فحسب، بل من حيث "الوظيفة" والنظرة إلى "التركيب البنائي" للعلامة اللغوية ذاتها.

أما ثنائية المقولتين، فهي مقولة "الانحراف" لدى الأسلوبيين المعاصرين. فهم إذ ينطلقون من إطار التصور الخاص بالمرحلة الثانية في تطور النظر إلى العلامة اللغوية -مرحلة الوضوح الفكري، وهو النظر الذي يقوم على أساسه التعامل باللغة التداولية والتأليف العلمي التوصيفي- يجعلون من لغة التداول "اصلاً" يجب أن تقاس إليه لغة الإبداع الشعري. قالقول بالانحراف يعني أن هناك مستوى معيارياً، يأتي ما يخالفه شاذاً عليه، ومنحرفاً عنه، وما دام "الانحراف" يقع

الشعري، ولا يدعي سلطة تفسيره -ولا حتى حق الدفاع عنه- أو يقر بالمساءلة أمامه، إنه يلقي بنصه أبنا شرعيا لعصر غير شرعي، يشوه كل إحساس إنساني، فإذا ما انكر التراث نسبة هذا النص إلى سياق، فلأن التراث لم يعش لحظة التباس الأمن بالرعب -أو تخفي الرعب في لبوس الأمن- كالتى يعيشها الإبداع المعاصر: ففي التراث الجاهلي إلهة تتشخص وتؤثر وفي الإسلام وضوح الرؤية للظواهر والأسباب، وفي الرومانسية والرمزية أمل الحد من القوة الفاشية بإدانة مالكها، ولكن ماذا في عصرنا هذا من تحديد: من معك ومن ضدك، بل متى تكون -أنت نفسك - مع نفسك، ومتى تكون ضدها؟

إن النص الشعري المعاصر يمارس طقوسية بلا طقوس، ويبدع لقائته مسئولية تحديد التوجه الإبداعي، أو ما نسميه إعادة إبداع النص، في ضوء ما يراه القارئ، وفي إطار محموله الثقافي والفكري.

لعلنا بحاجة إلى تلخيص فرضيتنا الأساسية الآن، فنحن نتصور أن لغة الإبداع الشعري مفارقة في أساسها للغة التداول الاجتماعي، فالأولى تقوم -مثلا- مثل الكتابة البكتوجرافية- على أساس الآلية البدائية: التفكير بالصورة، أما الثانية فتقوم على أساس الآلية المتطورة: التفكير باللفظ المجرد. إن لغة الإبداع هيروغليفية بطبيعتها،

بدلا من لحنه، وأنت محق تماما.

إن الذرة تमित موتا ماديا صاعقا وحشيا، ولكن الألكترون يبقيك حيا، بل يمكن -نظريا- أن يخدمك. صحيح أن من يملكون أسرارهم وجدوى استخدامه لن يمتنوك سوى من قشور جدواه، بل إنهم يرسلون لك أجهزته -التي تعد ذات فائدة لهم- لكي تقتلهم بها، ولكنهم لم يمنعوك من ابتكار ما ينفعك.

وسرعان ما تكتشف أن الألكترون إنما يبقيك حيا، لا من أجل خيرك، فسوف تكون -في زمن قريب- مجرد مخزن لقطع الغيار البشرية، لإنسان الحضارة الغربية في القرن القادم.

إن الشاعر العربي -وهو يرى الرعب الناعم- لا يملك أن يصرخ كما كان يصرخ أمام الرعب النووي، لذلك فقد غاص هذا الشاعر إلى أعماق وجدانه -لا ليستخرج الأحاسيس الدقيقة كما فعل الرمزيون، ولكن- لينشر الرؤى الكابوسية السوداء، لعل أحدا ينتبه إلى الخطر الذي ترصده حاسة الشاعر الخفية، قبل أن ترصده أدوات الرصد ذات الوعي المتخلف لدى قوما اللاهين. لذلك فإنه من الطبيعي أن تفقد العلامة اللغوية في الشعر المعاصر جانبيها: الذهني والإحالي، ولا يتبقى منها سوى الجانب الرامن-تد: الصوت الفيزيقي، التائه، لعل أحدا يمنحه دلالة وتجسدا. إن الشاعر لا يستأثر بالنص

ما يبرره.

لقد عاش العالم فترة رعب جديدة: ما بين اكتشافه أن "الجزء الذي لا يتجزأ" -أو ماسماه الأسلاف بـ "الجوهر الفرد"- يمكن أن يتجزأ فعلا، وأنه -عندما يتجزأ- تنطلق من داخله طاقة شيطانية: يمكن أن تدمر كل ما بناه الإنسان طوال تاريخه، كما يمكن أن تكون أكبر عون له في استمرار هذه الحضارة وتطورها، وبين اكتشافه إمكانات الثورة المعلوماتية التي يقوم فيها "الألكترون" بدور البطولة في تطويع وخدمة الحياة الإنسانية، أو بالأحرى خدمة حياة إنسانية بعينها، هي حياة من يملكون استخدام أدوات تسخيرها، واستعباد الآخرين به.

إن سائرنا الآن هو أنه: إذا كان الرعب النووي قد وجه الأنظار إلى القوة الذرية نفسها، وإشاع البغض للوجه القبيح للمتحكمين في مفاتيحها، فإن قوة الألكترون السمية الأنيسية تضفي على أصحابها ملامح ناعمة متحضرة، ذلك لأن النجح بالذرة نجح صارخ بدائي، أما النجح بالألكترون فنجح خافت أنيق. إن شيطان الحقب القديمة ذو الشعر الكثيف قد صار يرتدي ملابس السهرة الأرستقراطية اللماعة، لذلك فإذا كان لعن الشيطان القديم أمرا مشروعا، فإنه الآن تتردد في إدانة هذا الشيطان العصري، ولا تجد بدا من أن تلعن نفسك -وتلعن تخلصك-

لها استهدافها السري وهو الخلق الفني، أما الثانية فإن استهدافها لا يعدو الإقحام: التواصل، مهما حاولت تجاوز آليات التداول عن طريق الزخرف البلاغي. لذلك فإن مقولة "الإنحراف" التي شاعت في دراسة لغة النص الشعري ينبغي أن يعاد النظر فيها، في إطار انفصال لغة الإبداع عن لغة التداول اليومي، وفي إطار اختلاف طبيعة التواصل بين أطراف كل عملية لغوية منهما عن الأخرى، إذا شقنا ثنيا صحيحا لطبيعة النص الشعري المعاصر الذي يواجه أزمة وجود يحسها الشاعر نيابة عن جنسه، حتى إذا لم يكن هذا الجنس مدركا لها بعد، بل يحسها الشاعر وسط جنسه الذي يرفض إندازه، معنا في محاولة فاشلة للعودة -أو على الأقل الاحتماء- بالتاريخ: تاريخ الناس وتاريخ الفن، مخاصما العصر، ومنفصلا عن مسيرة العالم، وهذا ما يراء لجنسا بالضبط ولنقرأ مثل هذا النص لنرى مصداقية ما نذهب إليه في البحث: سواء من الناحية الفنية -وهي اهتمامنا- أم من الناحية الموضوعية، وهي ما ينبغي أن نهتم به أيضا.

عناوين سريعة لوطن مقتول
شوقي بزيغ : شاعر من جنوب لبنان
كما تتعري لذاكرة النهر
زنبقة النهر
كالخوف ينسل من حديق
الميتين

وكل البحر يذهب للموعد
المختار،
أفتتح الآن موتي وأدخل في
موسم النار
كل الجداول صالحة للملاحة
قليلتقدم حفاة المدينة نحو
المدينة
وليسرج الجاثعون القرى،
هي الأرض تدخل في الدورة
الدموية
أو في مدار الشظية، أو في
جنون يدور
ليسقط على القلب هذا
الندى الليلي
ويهوى المساكين نحو
القبور
فإن أورق الدم والأرض الغت
مواعيدها
قليلقوموا
سيعرف كل باوجاعه
لا علامة فارقة في جبين
الجيع سوى الجوع،
والأرض شاهدة
أنهم اعمدوا صبرهم في
التراب ولم يبلغوا الخبز
لكنهم حين ماتوا أضاعت
مصايحهم في القبور

وقفت على باب تلك المدينة
أحصى دم
الذاهبين إلى حريها
فاستدار الرصاص إلى حيث
كانت بلادي
وقد أوثقوها إلى النار
فانفجرت آية الماء:
يا نار كوني سلاما ويردا
على المدن الصامدة.
وقد أوثقوها إلى الجوع
فانتشرت فوقها السنبلات
العجاف، وكان الطغاة على
بعد سنبله من قم الجائعين

وكنّا على بعد قنبلة من
عينون الطغاة
وحين سقطنا معا في التراب
انحنحت سدة الأرض
وامتزجت بالدماء السنايل.
وفي نورة الخبز نحل كل
العناصر
كانت مناقير ثرقع طائرها
من جنون الرياح
وأشعة تستحث البحار
وكانت بلادي على طرف
الموت
تدخل في جنة وتقاتل.
وقفت على باب تلك المدينة
أحصى دم

الذاهبين إلى قلبها
فاستبد بي العشق، واحتشد
الميتون على جانبي
وكانت على المصدر عاشقة
من عصير البنفسج
في أول الليل
والأرض كانت جنوبية
والجراح جنوبية
حين تدخل برج الكابة
كان التراب الجنوبي خارطة
للعذاب

إذا ما توجع نهر بارض
توجع ماء الجنوب
وإن صوب القاتلون إلى أي
جسم
ففي جسم هذا الجنوب
تكون الإصابة

واسندت جسمي إلى جنة
في مهب الجنون
رايت بلادي تنام فقلت أجن
من الحلم
وانكسرت زرقة في المساء
المجاور
فارتعش الميتون

قلا عاصم اليوم إلا من
أخزن العشب في جرحه
ثم نام

كتبنا لأحبائنا جثة
وانتظرتنا بريد العظام
وما وصلتنا رسائلهم بعد،
ما وصلتنا عناوينهم في
الظلام

واروع ممن أن يموت
المساكين
أن يبلغ الموت حد الكلام.
سنطلع من كل بيت ثقت
من كل جرح ثقت
من كل طفل هوى في
البياض القتل
باسم من يحرقون الصباح
لكي تشرق الشمس
أو يكتبون الرياح لكي يزهر
الحدس

أو يقرأون الدليل
ونحن المساكين نحن الملايين
لأنهم يفصل أعراسنا عن
سقوط الطغاة
توحدت الأرض فينا
فكل قتل سيصبح جبل
وكل بتفسيحة أحرقوها
ستغدو بتفسيحة المستحيل
وكل شهيد تكمله الأرض
كل احتراق تكمله النار
فليبلغ الحقد حد الإصابة،
والرقص حد السماء

فلاشيء يبقى سوانا على
الأرض
لاشيء يبقى سوانا على
الأرض
لاشيء إلا قنابلنا وإحتمال
الدماغ.

والمساكين نحوي
ففي ذات قبيلة في نهار يجئ
على بعد خمسين ألف قتيل
واغنية واحدة
ستمشي بلادي على الماء
من يفتح الآن نافذة
من يغني لشيء ينام
مساكين ياتون عند الحروب
ويمضون عند الحروب
ولا يتركون سوى نجمة في
الظلام

وسافرت بين الرصاص
وأسواقه في ضواحي السكينة
رايت احتراق المغنين بين
الأغاني
رايت حبيبين سهوا
وطفلين سهوا
وسهوا رايت المدينة
وكانت هوت منذ عام ولم
يبكها ميت أو مسافر
رايت بقايا البحار على
خشب من حطام البواخر

وكل الذين أحيوا وماتوا
وغنوا وماتوا
وما خبا العشق في جثث
العاشقات
صرخت: اجمعيه، فكان
الرصاص

اجمعيه، فكان الرصاص
اجمعيه، واطلقت جسمي
إلى جثة في الهواء
فقام الجياح من الجوع
قام الضحايا من الموت
قام الصغار من الأمهات
ولم يبق تحت ركام المدينة
إلا الطغاة.

هو الدم يرفع قامتنا فوق
هذا الحطام
هو الدم يستنهض الأرض
فيها

ومسربي العسكريون
واشتبكوا حول شكل العلم
لتحيا بلادي
لتحيا الحكومة والخبز
والأرز والأوسمة
لتحيا الخضار ويحيا
الدمار وتحيا القصور
وتحيا القبور.
لبست ثيابا جديدة
لبست بياضا يشككني،
شارعا،

ربطة للعنق
وحين ولقت على بابها لم
أجد عنقي.
أنا الرجل الصغير، أبدأ من
نقطة في بلادي
ولا أنتهي في أحد
ويرقصني البحر حتى
انطفاء الزيد

ويبنى وبين المدينة جسر
تقمصته فارتدتني
خطى العابرين
لأنني قتيل ولا ظل للميتين
لأنني شريد ولا موت
يستقبل الجائعين
أمد جناحي بين القبور
وأبحث عن طائر
في الوسط

وأنتثر جسمي علانية في
الثلوج البعيدة
خذوني إلى صدر أمي ولا
توصدوا البحر خلفي
أنا القروي الجميل
أبادل كل العواصم بامارة
في السرير المجاور
أي النساء التي تترزين
للحب؟

إن دمي مؤصل للتراب
ليسات المحبسون نحو
حبيبتهم
والمصابون نحو إصاباتهم



في ذكراه الثالثة "يوسف" إدريس...

بورتريه لفوضي الجبلد ... وذاكرة جيل

ذكرى

رضا البهات

ليس من المؤلف في الدراسات الأدبية عندنا - هكذا يقول د. شكرى عياد - أن

نتناول علاقات الكاتب أو الشاعر الشخصية بأى قدر من الصراحة. مع أن الحياة

والأدب كل لا ينفصم. وما يبدعه الكاتب أو الشاعر هو فى النهاية انتصار على

أزمة وجودية شارك فى صنعها آخرون.

٧٠

70

إن الأشخاص المؤثرين في مسيرة البشرية

وبالضرورة.. نتاج صراعات كبيرة مع ضعفهم

البشري ويؤسهم الخاص ومع أشكال التخلف في أمتهم

أوصافاً مثل التي تستخدم في عالم التجارة والتسويق، ومن نوع .. الأديب العالمي، والدولي، وغير المسبوق، والذي لا يختلف عليه (وكان الاختلاف تقيصة وليس امتيازاً إنسانياً) . والمشهدود له.. وهنا ينبغي أن نتلى بعض الأسماء الأفرنجية التي شهدت للراحل بالتفوق . دون أن نفهم لماذا علينا دائماً أن نرى أهمية رجالنا بعين الآخرين.

وفي مناخ التسطيح هذا الذي عناصره التقديس والمبالغة وغيبة الرؤى النقدية، يبرز المظلمون من الكسالى والظلاميين ليظهروهم كاشخاص ناقصين تماماً أو غارقين في المخازي . وفي حالة يوسف إدريس كرجل متداع . يستخدم العقاقير بكثرة، ويقاقل بحثاً عن الشهرة والجوائز . وأنه أخذ في حياته أكثر مما ينبغي له . ويفترضون له معارك وهمية مع أدباء آخرين . وربما كان من بين هذا الفريقيق من هو إلى الآن مازال يؤجر من يكتب له قصصاً باسمه.

وهكذا فكل الطرفين .. المزايد بالمحد، والمزايد

نتاج صراعات كبيرة مع ضعفهم البشري ويؤسهم الخاص ومع أشكال التخلف في أمتهم . صراع قد لا يحسمه الموت .. إذ تظل تزجيته استلتهم التي طرحوها في حياتهم . تلك حكايتهم المتشابهة - رغم تفرد كل منها - حياة أركاهاً وعى مبكر بالإنسان، ووعى شخصي بأن الحياة ظاهرة مؤقتة وطارئة في وجودهم كيبتيء الأرق .. ثم الإبداع . ولذا تراهم يبوحدون في حياتهم ومذاكرتهم بما يحاشي التسطيح الإعلامي ذكره، ويرى أنه يترك ظلالاً بشعة لا تصور لمن كان من نسل الآلهة .. فتروى إحداهن مثلاً في ذكرى طه حسين أنه ولد لأسرة متوسطة .. وأن أكبر الأطباء قد حاروا مع مرض عينيه صغيراً - تذكر أن أهل الريف لدينا كانوا يعالجون أمراض العيون بخليط من بول الجمول وقرب القرن إلى عهد قريب - وأنه أجاد عدة لغات وهو بعد طالب بالآزهر .. إلخ . وتظل تنهال - حتى قبل رحيلهم - مبرزة إياهم كاشخاص (كن يتكبروا) . وفي صورة تفحيم زائد يستخدم

لا تذكروا محاسن موتاكم ، ولا أحياتكم .. انقدوهم . تفتح هذه المقولة الجريئة باباً واسعاً استقر كتقليد أدبي في المجتمعات الديمقراطية الراسخة من زمن . باب إلى حيوات حقيقية مليانة بمبدعين عظام . يعاد إنتاجها لدينا بفعل التسطيح الإعلامي - وفي هوجة ثواب الرحيل سرعان ما تنحسر - إلى طرن خاصة من المطلقات التي لا تترك . فتججم الشخص العادي وأحياناً الموهوب عن ترسم خطاهم واحتذائهم . إذ ما حيلته وقد وقر لديه أن مثلهم انقذته الطبيعة وحابته فيما أخطائه هو . هوجة للقبازي يبدو فيها من يخلع الألقاب على الراحل أكثر، وكأنه الأكثر اطلاعا على منجزاته . وغالباً ما يكون هذا السلوك ميكانيزم لإخفاء جهل ما . وفي كل ذكرى بعيد التسطيح الإعلامي على عجل أيضاً تذكرنا بتلك الالتماعات العابرة التي من نسل الآلهة . وباستثنائيتهم التي تضرر بعسدد لا بأس به من المطلقات.

لنعود فتناسى من تلك الطبيعية "الغادرة" التي عادت وأكلتهم فجأة . مما يضعف من ثناني مساحة للعقل النقدي داخلنا .

في حين أن الأشخاص المؤثرين في مسيرة البشرية، وبالضرورة ..

بالقدح قد اعتمد منطق التسطيط والتسطيط المضاد . الذى لا أكثر منه قدرة على التعقيم على ظاهراتنا الثقافية . وعلى نقى الإمكان الكامن فى كل إنسان ، إذا ما استثيرت إنسانيته بقدر مناسب هى إذن حيوات أرضية حقيقية يراوحها الجدل الطبيعى ، كما يراوح منجزاتهم بين درجات شتى من الإضماعاء والظلال يكتفيها جميعا شرف الأدب والانشغال بهموم أمثهم .

ويوسف إدريس كغيره من نجوم الأدب الذين أخضعوهم لتلك (المطلقة) . وتبرز المفارقة فى أن يوسف تحديدا لم يكن يعبر فى ابنه سوى عن كل ما هو ضد المطلق الذى يكرسون له . فالبؤس الذى عاناه أبطاله صنيعة أرضية مسببة وشخصه لم يمشوا أعمارهم خلف الأثقة . بل وضعوا أنفسهم مثله فى العراء ، فكانوا بشرا حقيقيين حتى عندما كانوا ضعافا مقهورين . بل ويبحثون على التفرز ربما أكثر من الرثاء . وإذا كانت خلايا العقل كحقيقة طبية لا يعوز الذى يتلف منها أو يموت . فإن عقل الأمة بخلاف ذلك دائم التعويض لما يتلف أو يفقد بخلايا جديدة ، تحمل خبرة السابقين . إنه عقل يغذى ذاهبه آتية .

* عين جيلنا .. وهامته .

كما أحببنا .. فثمة غواية تكمن فيه وتغرى بالتقرب إليه ومصافقته .. وتركيبنا إزاءه أيضا خوف الاحتواء . كان يمثل لنا - جيل الثمانينيات - المعادلة المستحيلة سوى لمرة واحدة .. كيف ؟

كنا متمردين مصادمين لا مستقبل لهم . وراينا كيف شرب مثقفو الجيلين اللذين سبقنا من ذات الشبع . فتم حصارهما وتهديدهما لا فى الكتابة فحسب ، إنما فى الرزق أيضا ، بينما عرفنا الطريق فى السبعينيات إلى العمل السرى وإلى السجن والملاحقة . ومازلنا نرى الآمال ممكنة قدر ما كانت أحداث السبعينيات صاخقة . نقرئ قصصنا وأشعارنا وإحاثنا لبعضنا البعض .. ونلعن من سبقونا فى الفكر والسياسة والأدب . وذراهم مهاتنين ضيعوا بضعة فمهم إلى السلطة كل شيء .

ونرى لانفسنا فى مرآة وجوه عظام أنتم أهل الشرق معاملون براحة أكبر مع الأمانة أى أن الزمن ليسك ليس ساخقا إلى هذا الحد . هنا فى الغرب يجب أن تبقى فى حالة ملاحقة دائمة . ربما تكون قد تخلصنا من هذه العقدة التى تلاحقكم . وهى وضع الإنسان وبصورة دائمة فى قفص الاتهام . لكننا تخلصنا من هذا الوضع فى خط مستقيم .. إلى الزلزلة . هكذا شخصتنا دى

بوقوار . قمضينا خليطا متعاشيا من كل شيء . من الماركسية والليبرالية والقومية . فوضيون فى الحياة وايدولوجيون فى الفكر . نحب عبد الناصر ونشتمه . نسوغ أدب العبث مثلما نسوغ الأدب الواقعى الاشتراكى . خليط من النقائص أفرزته السبعينيات على نار الستينيات الآخذة فى الخبو حتى اتضجتنا إلى مثل يضى الطعام الرديء .

فاتجهت (بصارنا) إلى الرجل . ونحن نمارس فى ذات الوقت أنواعا من الانتصار الإغترابى الضيق الأشبه بالانتصار . ذلك الذى يسميه كامى الانتصار الأسود المقيت . إنه النفى المطلق الذى لا يمكن ممارسته بفعل الانتحار الجسدى . بل بالتدمير المطلق وحده . تدمير كل من الذات المدركة والذوات الأخرى موضوع إدراكها . نمارسها من زوايا نظام واحد يتفرد به فكر واحد لا يشك - متمرد كامى - أنه باتس - لأنه بدلا من أن يعانى داخل حدوده . يؤثر أن يمارس انتصاره على الأرض والسماء .. أن يلغيهما معا . فى حين أن كل فعل يصدر عن تدميرات ذات صاحبة دون غيرها - وكأنه يرى مسالكتنا المضطربة - هو فعل مصدره الكرم أو الاحتقار بطريقة أو بأخرى ومادام غير صادر

عن الحماس. ولذا كنا كراماً في تبديد الصحة والمعارف والوقت ومتعاليين لا يعجبهم شيء. ونحاول أيضاً أن نجد موطناً لنواتنا المبدعة. أو بالأحرى اعترافاً من أجهزة الثقافة الرسمية بنا.. أو ليفسر كل شيء حتى الموهبة أيضاً.

وكان يوسف إدريس اليساري المصامد والمتمرد. والذي عرف الطريق أيضاً إلى المعتقل. لكنه عاد منه إلى مكتبه بالأهرام ليعطل برهانه عملياً على إمكانية أن يتصرف حكماً بطريقة متحضرة. وأن المعادلة المستحيلة ليست مستحيلة. بل حلماً مفتوحاً قابلاً للتحقق.. حين لم تغلق دونه أبواب المؤسسات الرسمية. وظل حلمنا كامناً. حلمنا في جدارتنا بأن يجيبنا الوطن - وفي الحقيقة كنا نقصد حكام الوطن - حتى في زمن كثير الكلام عن الديمقراطية. وانبسدت عنا قليلاً قبضة أجهزة الأمن. إنما كانت تحل قبضة أشد إحكاماً، ليس بنيتها والتطور الديمقراطي علاقة نسب - قبضة اصحاب المصالح الجسد. الذين أخذوا يدفعون برموز الثقافة المعبورة عن نشاطهم الاقتصادي (الذي ليس بالنشاط ولا بالاقتصاد) إلى المؤسسات الإعلامية الرسمية.. وتعقد الحلم الذي ظل يشخصه لنا

يوسف إدريس، إذ ظلت المؤسسات الثقافية والإعلامية الرسمية حصوناً منيعاً بالنسبة لأمثالنا. لنضبط أنفسنا متلبسين بما اتهمنا به سابقين.. الضعف إزاء السلطة.

وفي حين كانوا يرددون في وجوهنا أن الخلاف لا يفسد للود قضية. كان مجرد الاشتباه في المخالفة يفسد للود جميع قضاياهم. ليبرز لنا من قلب (الخطبة) سؤال كبير. هل هم ديمقراطيون حقاً.. بل هل هل نحن أيضاً ديمقراطيون حقاً؟

على الأقل فيما بيننا كمثقفين. كان الأمر معضلة بالنسبة لجيل - مثلاً - جيلين قبله - جريت فينا أنظمة شتى منذ أوائل الخمسينيات. واختبرت علينا أفكار شريرة كثيرة وأخرى حسنة النية. ولم يعد يشفع لنا أننا نحب هذا الوطن وأننا موهوبون. وزيد نصيباً من التحقق.. لأن نصيباً من الكعكة. لأن المجتمع كان قد صار بمقدوره أن يفضي باليات الخراب دون ثقافة ودون فكر أو أدب.. بدون كل هذا (الكلام المخلص) حسباً وصفه السادات في أواخره. كنا نشبه يوسف إدريس.. ويشبهنا، لكنه ماضٍ إلى التحقق.. ونحن يسعون إلى نفسنا كلية عن أية إمكانية. وفضح تطور الواقع نقاط الضعف

بداخلنا وعزى نظرنا إلى السلطة. فتوقف الكثير منا. ورحل البعض إلى حيث النقط وصار أقصى أحلام الذي بقي تدبير واسطة من أجل منحة تفرغ لبضع سنوات. أو من أجل وظيفة هامشية بلا عمل في أحد مؤسسات وزارة الثقافة. ولم يعد حضور يوسف إدريس يمثل أملاً من نوع مغاير. ورغم ما قاله في جمع محدد اشتملته جلسة مسائية من الأصدقاء قبل سنوات من وفاته. وبعد أن حمل عليه المخرج مراد منير لعلاقته بالسلطة، قال الرجل.. من السبعينيات كان الجميع في السجون. وكنت أنا قائم مقام المعارضة المصرية أمام نظام السادات.. أنا لست سائولياً.

أما حين اعتقل اثنان من شباب الكتاب (م-م) - قاص والمصق الأصدقاء به وأقربهم إليه) والمسرحي (م-س) ظللنا نتسائل لماذا لم يترد. يوسف هذا الأمر وقد مضت شهور على اعتقالهما؟ فقل إنه يجري الاتصالات بهذا الخصوص. كنا أيضاً جلاً من الاكتئابيين. وكان أكتئابنا انكساره معاشية هذا الشيء المؤلم.. قلت له.. إنني أقاوم الاكتئاب كأنني أنازل مبارزاً يريد نبحي. قال.. الجلالة وأخذاك شوية مع اللغة. أنت لا تشعشع بالاكتئاب وهو يتسرب فيك ويشل وعيك به. بحيث

لا بد لك فرصة لأن تراه هكذا . فنشعر أنه تجمعنا إليه تجربة شيء يفت في الروح كلما حلت هزيمة وطنية جديدة . أو تداع اجتماعي رزى ميلاده لحظة فلحظة . كان الرواد في الفكر والثقافة والعلم قد ابتدأوا انسحابهم من الحياة بالجملة . كانت كامب ديفيد قد وقعت . ومفاعل العراق الذي قد ضرب . واحوال مصر الاقتصادية تتدهر يوماً فيوماً . فيزداد الأثرياء الجدد ثراءً وتضطعا وتلوينا لكل القيم العليا . بل وأخذوا يلبسون مسوح الحكام.

وكان الاضطهاد الأوروبي قد شرع في التعبير عن نفسه تغتبه الدعاية الصهيونية وفرقة العرب وصورة عرب النقط المخزية . وكان الفلسطينيون يذبحون ويطاردون في أكثر العواصم العربية ثورية مثلما في أكثرها تخلفاً . ويبيروت يتم انتهاكها من الصهاينة في ساعات . والمقاومة المطرودة من بيروت تطوف سفنها حاملة المقاتلين بأسلحتهم بحثاً عن دولة تقبل بوجودهم أو إضافتهم وبعد أيام من الصمت العربي تعلن اليونان استعدادها لذلك وتقبلهم اليمن إنما منزوعى الأسلحة . وكانت أموال النقط تسفج منازل في كهوف أوروبا المظلمة جالبة الإحساس بالعار للجميع . وكيسنجر يصرح

للصحفيين بأن علاقته بالعرب أثرت في أفكاره وذوقه بحيث جعلته يفضل من النساء ذوات الأزداف الكبيرة.

لم تكن الانتفاضة قد تفجرت بعد .. كما لم يكن صدام قد استدرج إلى الكارثة بعد منها الأحمال التي كانت ما تزال تراود الكثير من المثقفين حول مآثر الأنظمة الفاشية . وشيئا فشيئا يصير الاكتئاب خط الدفاع الوحيد لجيلنا العاجز ضد الموت .. ويصيح أن ما اثنيان من إبداع لمن استمر لم يكن في جوهره سوى تديب بالعربية الفصحى .

فتوقف يوسف إدريس عن القصة .. وابتدأ جيلنا هروبه الكبير بمزاولة الفعل السريالي المطلق . وصناعة قضاء خاص لتصويرنا المحبطة عن الحياة . استبعدنا بها كما أرادوا ذاكرتنا من ساحة الفعل .. بينما راح د. يوسف يعطلها هو الآخر نحوها . بفتح الممارك على صفحات الأهرام مع كافة الرموز الاجتماعية والسلطوية . لم نتج معا من الثنائيات ومن المباحة بذكرة جديدة أخذوا يدسونها لنا في الصصح والطرقاات والتلفزيون . وتحت الوسائد كالأحجية لكي نحلم بطريقة مختلفة . ويطبعونها بالكمبيوتر في

إعلانات الشوارع النيونية التي تومض وترعش . وينسجونها فوق أهداننا ، ويحشرونها في حبر الأقلام وفي أذاننا كترانزيستور دقيقة مبرمجة على فقدان التاريخ والجدوى . كان ذلك واضحا فيما أنتج جيلنا من شعر وفنون وتشكيل . وفي بعض القصص القصيرة ، بينما كان لدى الرواية ما يمنحها من مخاصرة العنث والعدمية فاحتفظت ببعض ذاكرتها المعنوية الراسخة إلى الآن ، كذاكرة طويلة المفعول.

غواية أخرى ..

كان الأطباء من جيلنا تراودهم بين الحين والحين أفكار مغامرة حول ترك مهنة الطب والتفرغ للآداب . وتمثل لنا تجربة الرجل في هذا أملا نحلمه . كاشفة أحدا - د. المنسي فنديل - وكان ذلك في اللقاء الضيق المضار إليه بأحد مسارج القاهرة . وكان بين الحضور أطباء أربعة من الكتاب وخامس مخرج مسرحي . قال الرجل .. هي فعلا مهنة شديدة الإغراء .. ولكن من ذا الذي يمكنه أن يراهن على الآداب وحده ؟ لقد ظلت محتفظا بعبائتي لفترة غير قليلة حتى بعد عملي بالصحافة . كم كلفني هذا ! اكتتاب تقاعلي أعالج منه بعقازي التريوتوزول والكلورا برومازين لعامين

صيغة "التوازن" التي احتفظ بها جيل الكبار قُضِمت لهم مقاعد في قطار الإعلام والصحافة ، وبعض أقلام في أيدي النقاد . وسبيلاً إلى ضمان الرزق عبر "المؤسسة" ، والتصادم .. إنما في مناطق بعيدة عن السياسة؟

إنها أسئلة ترددت بينها وقتها . وكان ثمة من يقول أيضاً .. إن هناك شخصاً تلقى عنده ظروف تاريخية كثيرة تهيء له حصيد السابقين .. ويتبقى عليه أن يقول .. الجملة المفيدة .. شبقى في ذاكرة الأمة .. قال آخرون أيضاً إن جيل الخمسينيات في كافة المجالات .. كان ممن ينطبق عليهم هذا القول .. وقال آخرون .. بل أيضاً جيل أوائل هذا القرن ..

وتأكد ثانية أن نهوض الوطن يأخذ بيد الكثيرين .. بينما أنسكاره يضيع كل شيء.

هل كانت ذاتيتنا طاغية طغيان أنسحاقاً وبحثنا عن موطن قديم .. على كل حال فكانا منافتا نتذكر بمقالات ورسائل حول لا جدوى الفوضى والتسرد الفردي مهما أمثلاً بالنزعات الطبية .. ونبرهن بذكر التجارب التاريخية علي استحالة الصمع بين القيام بالماثر والعيش في ذات الوقت لذات .. للحب .. للسعادة الشخصية . ونقول قوله حوروى .. إنه في تجارب من

كان الأطباء من جيلنا تراودهم بين الحين والحين أفكار مغامرة حول ترك مهنة الطب والتفرغ للأدب

.. وذكر كاتبنا من الإسكندرية لا يحضرني اسمه . إذن .. هل كان يوسف إدريس الطعم الذي توافرت فيه للنظام كل خواص الطعم .. يلقي إلينا فنظن كل الاحتمالات ممكنة؟ بينما هي جميعاً مستحيلة .! أم أنه ومجالية قد أتوا في زمن مفاير .. بينما نحن ومجاليونا جثنا في أزمنة معادية.

وهل ذلك الذي وسمه مقاتلاً مواجهها يعادل الجميع دون أن تتسرب إليه نغمة الإنهزام؟ وهل تلك الذي وسمنا بنبرة تشاؤمية وأنسحابية .. هو نوع الزمن؟ تلك هي كتاباتنا المنسوخة بعد بخط اليد . وهذا هو البطل في "البيضاء" .. هو في ذاته "قصصة حب" .. هو في ذاته مقالات "الإرادة" .. متحققا في كل تجاربه .. بقطب دائما ومستعداً للمقاومة . أم أنها

(العقارات المتاحة وقتها) .. هل أقول أكثر! اضطرني هذا أيضاً لدخول مصحة . كان كلامه مخيفاً ولكنه كان شجاعاً يقول كل شيء دون أن يبدو ضعيفاً.

فتحدثت بالمرّة عن طفولة تعيسة وشباب لم يوفق فيه في علاقة حب واحدة . بينما كذا المستقبل كلامه على أرضيته أن الطب يمثل منافسة قويا للأدب . من زاوية إفادة الآخرين والتأثير فيهم . وإيضاً في أمان الرزق والنجومية الاجتماعية.

تري ما الذي كان يمكن أن يقوله ، بعد أن أصبح الطب والأدب كلاهما - بل ولا أي مهنة حقيقية أخرى شريفة - بقادر على أن يوفر حتى الطعام . بل توفره مهنة أخرى ليست بالمهن .. بلب وغير ضرورية لوجود الإنسان بالمرّة؟ كان الحوار في أواسط الثمانينيات .. فيالشفقة الزمن الذي يبدو بعيداً وهو قريب ..

لم يعد الرجل وهما قابلاً للتحقق .. سوى مرة واحدة . ومازلنا ندور حوله وننصت إليه ونريد كتاباتنا . ليس بالضرورة لأن يقدم أحداً أو يكتب عنه . فهو أيضاً نادراً ما كان يفعل . وإن كان يريد أماساً كثيراً بأن تلورداني والمخزنجي احتمالات ذهبية . ويرى في محاولات محمد سعيد نحو مسرح شعبي جهداً ذا قيمة

هذا النوع تبدأ قورا في النفس ترن نغمة من التمزق يسميها نغمة عبودية خائفة إذ إنه مهما كان الإنسان قويا وجريئا ومخلصا فهو لن يثير الإعجاب مثل شخصه الأول.. لا النفوس مثل شخصه الثاني.. بل يثير الرثاء فقط.. وناقش أيضا استقلال الفنان وثقافته.. وميل اليورجوازي الصغير للحصول على الراحة الظاهرية مهما كلف.. والوهم الطردى عن إمكانية الحرية المطلقة والاستقلال عن الطبقات والأحزاب.. في حين لم تكن ثم شواهد على شيء أو على عكسه.. فوضى اجتماعية.. وحياة حزبية هزيلة وفقيرة.. وربما غير حقيقية أيضا.. وخواء سياسي وجماهيري شامل.. وهزائم وطنية وقومية متلاحقة راحت تكرر جميعا لغترابنا نحن أيضا كجيل.

* السودوناسيزم.. وفوضى الجسد المحكوم منذ مجموعته الأولى "أرخص ليالي" لم يصف أبدا كامتداد لأصحاب قصص الحب المبيلة بالدموع والتي تحدث - دون أن تحدث أبدا - في الضمائل الحريرية. إذ اختار الكتابة عن المستبئين

والهامشين والمنسحقين.. هؤلاء الذين لم يختفوا في أي زمن مهما كان شكل الحضارة السائدة.. وبينما كنا نحاول أن نتقدم على أرض مجهولة.. كنا نشعر وقد تعرضنا في الزمن أنه رايقنا في هذه الأرض.. وأنه (بتاعنا) بالمعنى القبائلي للكلمة.. إذ كنا نتقدم حاققين قولة بريخت.. من أن الحديث عن السنونو وقوس قزح جريمة لأنه يعد سكوتا عن جرائم أشد هولاء.. فمثله ومثله، يتصدر من سلاله من المصريين.. سلاله الفقراء والجوعى.. وما انراك ما عظم مفردة الجسد لديها.. ووفرة رموزه التي تدل إلى لقمة العيش سواء يسواء مع الإحساسيس الوطنية والعاطفية.. بل وكسديل إلى الزمن.. وهي أمة قبض لها أن تفقد ربع بنيتها كل قرن بين الأوبئة والمجاعات والسخرية ونزق الفرعون والزود عن أرضها منذ فجر التاريخ وحين تتوارى تلك جميعا.. تعود لتفقدهم بالهجرة وقلع الجذور حينا وبالندالة حينا آخر.. سلاله الزرع البدرى والحصيد المتأخر من كل شيء.. الزمن والجسد وسيطها إلى الديمومة والذاكرة واسترضاء الإله.. سلاله تعد العرس بخول الإنسان (الدينيا). والعلم غضبة إله يمارس غضبه على البشر عبر أجسادهم وأجساد ذرياتهم.

أو قل إنه يعمد إلى توبيخ الروح منهم عبر مادة الجسد.. بل إن الجسد خط دفاعا ضد الظالم.. انظر إلى أحد أبطال الحكايات الشعبية حين يقابل في الخلاء أميرة بهية الحسن.. تراوده عن نفسها ويكاد يجيب إليها.. لولا أن نفسه قد ذكرته بأنها ابنة الملك الظالم (وخسارة فيها النطفة لو بالبيعة - بابيخ - كما إنه خسارة في أبوها الببعة - أي المبياعة..) لم ير برهان ربه مثل يوسف.. بل رأى أن يضمن بماء الحياة على من اغتصب من قومه الحياة.. إنه أيضا الجسد.. أيضا تمارس السلالة مقاومتها للاله، صراعها معه، فوق ذات الساحة.. فتنتسب الخوازيق من قدرات العقل والجسد إلى من أتى بهم الإله منقوصي البدن.. فتنتسب في ذلك الأساطير حول الأعمى والأكتر والعرج وكريم العين.. وقد تدفع في صراعها مع الإله برجل الدين إلى مقدمة صفوفها في هذا النزال.. فهو حسب المفهوم الشعبي والريفي رجل لا يهمل شئون جسده أبدا.. أكل بطن منسجوج يدنو الحشيش قبل أن يتلو القرآن.. وحسب المويحي فهو رجل أودى به حشف العلوم وغلظتها إلى عشق كل لين.. فتتاة من دروب النساء بعد ما صار غاية ما عرفه من النحو باب الفاعل

هل كان يدفع من جسده باستمرار
تورطاً شعورياً، فيمن يكتب عنهم
قصصه ورواياته؟ حتى يقتضيه
الصدق الفني أن يستهلك بدنه
وروحه في زمن أقصر مما قدر
لهما؟!

المفهوم الفرويدى . فهل
اعتنق يوسف إدريس ذلك
الجسد؟

وهل كان يدفع من جسده
باستمرار تورطاً شعورياً
فيمن يكتب عنهم قصصه
ورواياته؟ حتى يقتضيه
الصدق الفني أن يستهلك
بدنه وروحه في زمن أقصر
مما قدر لهما!!

إن المبالغة الفنية حصيل
طبيعى لهذه المعاشية
الشعورية - تلك المبالغة
التي أجهز عليها جيل
الستينيات.

إذ من شأنها أن تعلى
صوت الكاتب . تكثر من
حضوره المعرفى والوجدانى
عبر شخصوصه . فى ذاتية
تتعاطف كلما عظمت المساحة
التي يراها من ابطاله
وصراعاتهم فى الحياة .
وإلى هنا يصرخ ثورجيف
مدافعاً الأبد من الضمير ..
الصدق الذى لا يرحم فيما
يخص أحاسيس الكاتب

اشتتهاء حبلى لطعام ما لم
يتحقق . أو ثمرة لنشاط
الروح عبر حلم أو فكرة ..
وجدت تعبيرها مباشرة إلى
جسد الجنين . أما علامات
تفوق الجسد والبكورة ..
مثل الظهور المبكر للأسنان
أو ابتداء الكلام أو المشى
قبل الأوان . وكل ما يبز
الأقران من مثل هذا .. فنقل
فيها من علامات القداسة
والإتصال لسماء ما تشاء .
وابن لأصحابها ما شئت
من مقامات وأضرحة.
سلالة تحل عقاب الآخرة
بالعصاة اذى بدنياً صرفاً .
وثوابها إشباعاً بدنياً صرفاً
.. لذة الجسد وألمه بالمعنى
المادى.

هذا هو الجسد الذى
انتمت إليه سلالتنا منذ
مطلع التاريخ . وجعلت
تعيد إنتاج المعانى والقيم
عبر تعبيراته المختلفة
فحطت قدراً خاصاً لبقائه
وعجزه فيما هو أبعد من

والمفعول . ومن البيان نوع
التجريد . ومن الفقه باب
النجاسات . ومن العروض
الوند المتحرك . ومن البديع
رد العجز إلى المصدر . وأما
العامة فلاسنتها العبارة
بصورة أخرى .. يكفيك شر
العالم إذا فسد .. ويخلق من
ضهر العالم فاسد .. العالم
رجل الدين .. وعن العجوز
التي تضرب رجاؤها من
الرجال فحدث ولا حرج عن
حياها التي لا تكل فى
مضمار الجسد . وأما عن
(جميل وجميلة الصورة) .
فتنزلهم العامة منزلة
التعفف كتعبير عن سلامة
الروح والجسد معاً.

ولا عجب أن تأخذ - إذن -
سلامة الروح هيئة اكتمال
الجسد .. والزمن .. وكثيرة
هى الهالات من المعانى
تخلعها السلالة على بعض
أبنائها الضروريين للجماعة
.. المقاتل مثلاً والشهيد ..
وأما عن ذى الروح المعتلة ،
فترده الجماعة إلى خالقة
ثانية منسوباً إليه . فالإبله
يسمونه .. الشبيخ .
والمجنون به (لطف من الله)
.. إذ أن كلاًهما لا يملك زمام
تعبيره الجسدى فى نهاية
الامر . وفى انعدام الروح
والجسد معاً .. أى الموت ..
نقول ربنا اختاره .

وهى بذلك سلالة نفعية
دنيوية مقدس الجسد .
وتنبه عن كل قيمة ومعنى
أخلاقى . أما العلامات
الجسدية كالوحمة والسمكة
والإصبع الزائدة .. إلخ فهى

معنى البقاء البيولوجي فقط - وهو ما درج البعض على وصم الشعب المصري به - بل راه الفنان في تعبيره الكامل . عن القسيم الاجتماعية (رواية العيب) .. والوطنية (سره البائع) . والأيدولوجية والسياسية (قصصا العسكري الأسود وأبو الرجال) . وهنا ينبغي التمييز بين تلك الحالة من الزهو الصدى . وبين النرجسية المرضية التي تشل الروح . وتنفي الأديب بل تنفي الإنسان أصلا عبر نفيها للآخر . فالنرجسية الحقيقية نبذ ، يصنع اغترابا تاما غير خلاق على أي مستوى .

أما دائرة الانسحاق فعملت لدى شخصوه تبديليا في أكثر من مستوى . وبأسوة عرفت طريقها إلى أداة وجوده الرئيسية .. البدن .. فهي التثام الجسد الأوروريسي (سره البائع) . وآخر محطة في تراث سلم القهر السلطوي العتيق (العسكري الأسود) . وسلم القهر الأيدولوجي والحضاري (البضياء) . أما الدائم أبدا فأكثر أقدار هذا البدن تعاسة واشدها عبودية . الا وهو الاضطراب إلى إطعام هذا البدن يوميا مرة واحدة على الأقل . وهو قد يخضعه لمنظومة تاريخية متصلة من القهر . تحاول أن تصيب الروح والجسد معا ... (الحرام) .

بعدا آخر من الاغتراب؟ مما يمكن أن نسميه .. نرجسية أبناء الفقراء المتميزين أو نسميه النرجسية الظاهرية .. أو الكاذبة .

Pseudo Narcism قال له المخرج (ج.ش) أن البعض يفسرون الشخص القلق بأن روحه تعيش في شخصين متباعدين في ذات الوقت . إذا كانت المسألة تتعلق بالروح ، فانا نشعر أن قلق روحي يعود إلى أن لي روحا سمرام أو زنجية انحدرت إلى من سلاله كهذه .. هكذا عقيت على كلام الصديق فاندفع د. يوسف قائلا هذا التعبير يناسبني تماما .. روح سمرام في جسد (بيض .. تعرف .. كم تمنيت لو لم أولد لأم غنية مسيطرة .. إنما لأسرة ممن يبيتون في الشوارع جنب أجولة البطاطس والقلقاس) . وأنا من جانبي كنت أفكر في أن دفع القلق سوف يأتي من شيء واحد . من التوحد من هيئة الإنسان وداخله .. إنما إذا انتفى القلق ، هل يمكن أن يكون ثمة منه؟

مثل هذه النرجسية الظاهرية وليدة الوسامة . سوف تغذي من توجهه الفنان نحو كل ما يتعلق بالجسد . في تراث أمه ياخذ الجسد قيمها أيضا تعبيرا طبقيًا .. بل وتنزل الجمال موضعاً طبقيًا مغايرًا .. وتغزيه أحيانا إلى الأصل (النيل) هكذا فمفردة الجسد لم تقتصر على

الشخصية .. بينما يهدد ذلك الإخلاص الكاتب بعد تمام معاشيته لفنه بانفصال من نوع آخر . أتذكر ما رواه صحفي يهودي نقلًا عن الطبيب النفسي الشهير (م.ش) أنه كان يصحب د. يوسف في عريته ذات مساء لمشاهدة الليلة الكبيرة لمولد الحسين . وقبل أن يهتما بالدخول في الجموع الغفيرة من الفلاحين وفقراء المدن الذي يملأون الميدان بهيئاتهم الذرية وسخائهم البائسة . حقق د. يوسف فيهم في أسى وإحباط ثم جذب يد مرافقة قائلا .. ياه ، ليلا ترجع .. شيء فظيع أما الصديق (م.م) اقرب الكتاب إلى الدكتور يوسف فقد حكى لي أنه كان موجودا بالصodafone يوم جاء هذا الصحفي إلى مكتب د. يوسف . وحين سألته .. ألن تأتي إلى إسرائيل ؟ قال الرجل .. ساكون آخر واحد .. بعد أن يزور كل أبناء الشعب المصري إسرائيل .

قهل كان د. يوسف يكتب إذن عن غير هؤلاء الذين كانوا يملأون ساحة المولد في ميدان الحسين . والذين وضع نفسه كآخر مصري منهم يمكن أن يزور إسرائيل؟

لقد كان الرجل وسيما أيضا . فهل أضافت الوسامة لدى من اعتنق ميراث شعب شكل من الجسد خطوط دفاع كثيرة ضد صور القهر التاريخي .. هل أضافت إليه

بهما أيضاً (أرخص ليالي). حتى إذا ما فرغوا من لقي الجسد ومن العمل المهنى مضوا يلفوسون في اقدارهم باشواق مخزونة بحثاً عن حرية تحدها الجدران بشخصها الجسد أيضاً (مسحوق الهمس). مضيقين انشاقهم بامل . يكتمل . أو بنكتة تسخر من الفرعون وقوى السماء المسلطة معساً . وفي كل الحالات فقد كان بلاء العمل المنهك لهذه الأجساد اضطراراً لا يدرك خطره سوى بنؤية الكسالى والمترفين على الجانب الآخر من اللوحة . معذبين في خواتم وحضارتهم بصور أخرى (قاع المدينة - البيضام) وهكذا يستقدم الجميع لديه أداة الجسد في ملء وعاء الروح أو تفريغها أيضاً . هل ينطوى الحال على مثالية كذلك التي نعتة بها بعض النقاد ؟ .. ربما .. لكنها هنا بصدد تجلر وأضح للتباين بين أدوات ما هو فن وما هو سياسة.

* كاس جديد لخمير قديمة حين سلمت السبعينيات للثمانينيات . كان الكثير من أبناء جيلنا قد ابتدأوا تأخياً مع اللاجوى . كان طوفان نراه على مقربة تطرطش مقدماته في الوجوه والصدور . وتتهادى موجاته على مهل واثق لتحفل المساحات المفرغة وتسلمها إلى

الخصيب .. ممزوجاً أحياناً بالسخرية والعبث (طليبة من السماء) . وظاهر لديه كيف ينمو قدر صارم ليحيط أجساد النساء منذ الطفولة (بيت من لحم) .. بل إن السقوط الأيديولوجي والأخلاقي لديه تتخذ شكلاً من التحول البدني الصرف .. الاقتراب إلى المسخ الإغريقي - Morphosis . (قصة أبو

الرجال). هل كان ضروريا لهذه الأجساد كل هذا العمل المرهق الذي لا نفع منه ؟ . والذي لم يغذها يوماً بفكرة .. بل كرس باستمرار لمزيد من العبودية ؟ قد تتعلق الإجابة بأنماط المقاومة لدى الشعب المصري . ومنها المقاومة السلبية - وهذا شأن آخر.

على كل حال فقد تعرف الأدب المصري على يديه على بورترية كامل يتميز فيه عطاء الجسد وعطاؤه والروح معاً للأنتى الإيزيسية المصرية (الحرام - قاع المدينة - بل زوجة العسكري الأسود ذاتها كما صنورها). وأن ثمة خطوط دفاع إنسانية لا تسبح بسرهما سوى لأبي اعتنق شعبه .. معذب وقلق وحقيقي وعلى وعى حقيقة الاستلاب . فتناول البشر في حالتهم الأكثر صراحة وسخرية من الحياة والمقدس في أن (طليبة من السماء) .. وأكثر التصاقاً

* رمانسية الفقراء لم يكن منظومة الجسد المصرية أن تخلو من ميراث مواز من الغناء على قدر ما كبها من قهر . لتصنع رومانسية خاصة بالفقراء مشحونة بالرمز والتلميح والإبدال والإحاطة ، وهي رومانسية واقعية إن جاز التعبير ، معجونة بالمدى الخالص .. يخالها الغناء لرموز ثلاثة تشكل عجبتها .. الجنس - لقمة العيش - الزمن (التاريخ) . وبهذا حافظت على نفسها ضد الاغتراب والتشويق (اللتين ليسا صنعة المجتمع الصناعي وحده). تقول غنوة تغنيها النسوة أمام القرن.

الليلة الليلة .. ليلة الوصال الليلة / أنا بعجن في عجني .. والحب بينا دين / أروح له ولا يجيني .. ولا سماح الليلة / الليلة الليلة ولذا اقتصر مفهوم الغربة لدى المصريين على الابتعاد القسري عن المكان . والموت على الخروج القسري من دائرة الزمن وقد تسبغ د. يوسف الأقدار المتشابهة لهذه السلالة التي تحوكت تأمراتها الصغيرة اليومية من أجل الاستمرار والفرحة.

وتعرفت أجساد شخوصه طرقها إلى بعضها البعض دون أننى معايير جمالية ودون توقع . ساعية إلى المعنى الداخلي..

منظومة أخرى من قيم النطق والتعبية وتسعير كل شيء. في عبودية الفزع للجسد والروح معاً لأنها كانت تؤسس لاغتراب تاريخي شامل . وعادت من جديد الأهمية للوعي وللصلح بين ما هو سياسي ما هو فني . فهل كان تحريك الوعي منفذاً حقاً . وبدأت تطل من جديد مقولات كانت قد استبعدت بتصنيفها بعد ما روج لأن ما هو أيديولوجي تفيض بالضرورة لكل شيء آخرًا . لنحذر الاعتقاد في الخواص والسمات الثابتة للشعوب .. ومن تقديس كل ما هو جماهيري - هكذا سمعنا صوت بريخت مرة أخرى - وعاد صوت طه حسين الكهادي الرصين يبرز من قلب صلصلة الجنائز والمطاوي وملصقات الشوارع والفستاي التي ترى في القبطي المصري عدواً كما في كل ما هو عقلائي - وليس في كل ما هو صهيوني - عاد صوته يعلمنا أن لا نستقيم إلى كل ما يردد حتى لا يصبح مجرد التزويد المكثف حجة ومصدقية في ذاته يضفيهما على أوهام وخيالات محضه . وبما يعطل العقل النقدي .

وكان د. يوسف قد حاشى من زمن التحليلات السياسية والعقائدية .. وأقام منظومته الفنية الخاصة كاشفاته بتلك

الرؤى الناقدة له . وكان لديه رصيد مايزال من المثقفين (بتوع السياسة) . ولكن على الجانب الواقعي .. كانت الذائكة والاعتصاب والاعتصاب المتبادل تحت مسميات جديدة . كنا في مكتبة فارنا الرجل صورة أخرجه من برج مكتبه لخطاب تهديد بالقتل يبدئ بـ "بسم الله الرحمن الرحيم" والصلاة والصلاة على سيد المرسلين .. إلخ . قال الرجل بأسى ، مثل هذا الخطاب كثير . وصلت عدداً من كتاب الأهرام المستنيرين . قال أيضاً .. إن أصل الخطاب مكتوب بالحبر الأحمر - ربما علامة الدم - ينبئه بأن مرسله قد أهدروا دمه . لم يبد الرجل خائفاً ولكن بدأ حزينا .. وقال .. حالنا أسوأ من مثلها قبل مائة سنة .

- تقول إيه للمثقفين يا دكتور في هذه الفترة؟
سأله مراقبي إليه الصديق محمد سعيد (الكاتب المسرحي) وذلك قبل أن نودعه . قال متنهداً في أسى:
- يطلوا يشتموا في بعضهم .. نبتل نهاجم بعضنا شوية

فهل كان يقصد إلى إقامة جسر تاكل أمام كارثة باتت تهدد الجميع؟

ساعتها تبدت لى أهمية

منطقته الحصينة التي طالما دافع عنها من أجل الوصول إلى القاريء المتوسط والعادي .. وهي مغامرة نحو العامة . التي لم تكن في واقع الأمر شيئاً .. يخص اللغة تماماً . إنما مغامرة نحو الالتحام الكامل بالجسد الشعبي في تعبيره البسيط . هنا أدع التفسير الذي اعتبر ذلك مجرد "تكنيك مغاير في الفن" . بل وحتى بهذا التفسير الذي هاجمه كثيرون أزعج أن السودونارسيبزم - النرجسية الظاهرية - كانت حاضرة منذ البداية . إذا اعتبرنا أن اللغة والرئص هما الوسيط الضام لكافة المعاني الإنسانية . وأن تلك النرجسية الظاهرية كانت تحاول التجديد والتزوي برشق الفصحي الأنيقة .. رثق روح البورجوازي الصغير القلقة التي يتهددها الاعترا ب . ينبغي أيضاً وبالمرة أن نقر بالمفهوم التقليدي القائل بأن ما يعتمل في روح الفنان يحدث خارج دائرة الوعي والفصيدة .. بل قد يكون مخالفاً لوعيه .

لكنه حتماً لا يتم بمعزل عن أصوله المادية في حركة المجتمع

فهل كان الأديب في حالنا متواءماً مع السياسي؟ مع مسودة المعاصر الاجتماعي الجديد في الخمسينيات والستينيات.

ثم هل قدر لهذه المسودة - التي تحدثت عن الشعب كثيراً - أن ترى التبليغ أبداً؟
إن كانت الإجابة بالنفي . فإن الأديب هنا يكون مهتماً للنبيح على صخرة السياسى بداخله .. حتى من قبل أن تمتد إليه في الظلام مطواة في يد جاهلة لا تجيد كتابة عدة أسطر وربما لا تصيد عملاً ما ، أو يكون الأديب مهتماً لنوع جديد من الوعي والمقاومة وحتى بالفن ذاته .. أى من شوحذ الوعي بالفن . ترى كيف يمكن شرح المعارك المفاجئة التي أدارها الرجل قبيل وفاته مع صناعة الدواء المصري .. ثم مع الميكروفونات والضجيج .. ومع رجال الدين من الدرجة العاشرة .. ومع د . احمد شفيق حيناً .. والشيوخ الشعراوي حيناً .. ومع د . يوسف والسى .. ثم مع مباحث امن الدولة .. ثم مع زكى بدر .. وهلم جرا . فى حين كان قد توقف تقريباً عن كتابة القصة القصيرة . ثمة أشخاص محفوظون تلقى عندهم بالصدفة رموز كثيرة . وفق هذا الغرض كان الرجل قد وجد عند نفسه حلقة وصل بين مرحلتين من تطور الأدب المصرى .. لأنها كانت حلقة وصل بين مرحلتين من التاريخ السياسى المصرى . لقد وجد الرجل نفسه فى هذا الموقف مرتين . فى

بداياته فى الخمسينيات .. وفى الثمانينيات فصنعتة الأولى أما فى الثانية فكان - ومعه جبل كامل أنجز الكثير من الثقافة المصرية - يحاول أن يستنفذ تاريخه ومستقبله عبر هذا المفصل . لكن مفردات الزمن الجديد ولغته كانتا من نوع مختلف . فاعتقد أن مقدوره أن ينتقى من خروق الواقع ما يمكنه رتقه عبر اصطلاح رموزه وفضحها فى مقالات . لكن الحزق كان يتسع ويمتد ويستعصى على رائق واحد مهما كان إيمانه بالإنسان .. فكنا نريده معنا أن يرتق الكرة الأرضية .. هكذا .. مساحات شاسعة ومسافات فلكية يمكن أن تختزلها اللغة .. كم خداع اللغة .. وإلا أصاب الارتباك الجميع . التقيت فى ١٩٨٨ أحد أدبائنا الكبار الذى ذكر أنه أيقظ د . يوسف من النوم فجر اليوم حين ذكرت وكالات الأنباء خبر فوزه بالجائزة الثالثة لسابقة صدام حسين - مناصفة مع آخر - أظنه جبراً - فطلب منه محاولة منع نشر الخبر حتى يتصرف . وبعد يومين حملت الصحف خبر فوزه بالجائزة الأولى وحده . عاد بعدها يوسف إدريس يفكر فى الفن ويصرح بأنه لديه مشروعاً لكتابة مسرحيتين ، ورواية ضخمة (من ألف صفحة)١٢ . كانت قد ابتدأت الجلطة

تعمل فى ساقه .. وعلى نحو مفاجئ تذكرت طه حسين . حين افتتح بموته مرتبة طويلة طويلة ضمت فيما بعد عشرات الأسماء الكبيرة . فاجأنا بموته بينما نحن شغول عنه بابتداء حرب أكتوبر التى قبلنا وقفها بعد أيام . هل الرموز تعمل متضاربة فى حياتنا .. وتفصح عن مدلولاتها بقوة . إلى هذا الحد .. الحد الذى كان محمود بربوش فى مقر حزب التجمع بالقاهرة يصرخ أواسط الثمانينيات .. كفوا عن الموت قليلاً .. كفوا كي تجد الوقت لتنحن عليكم جميعاً .. أما حين طالعنا الأهرام بمقال د . يوسف عن الاكتئاب .. تأكدت ساعتها - وكنا أوآخر الثمانينيات - أنه إعلان مدفوع بالأجر من رصيد الزمن لديه .

* فى الأسابيع
الرجل ده بيحعمل فى نفسه إيه بالضبط؟ تسأل صديقى ومرافقى فى زيارتنا إليه ، ونحن نازلين من مصعد الأهرام .
وقد بدا السن والهزيمة على وجه الرجل بعد عدة جراحات . وتذكرت قولة الصديق المخزنجى "أنت لا تدرك أهمية مصافحة من تحب . إن جزءاً من روحه ينتقل إليك عبر المصافحة الوبودة" أما يد الرجل فصارت تحسها أغلظ



الجدران .. بحيث يعيد المرء التفكير فيما يمكن تسميته بـ "سحر المؤسسة" .. كان الصديق صامتا .. سألته .. كم تاكل الصحافة من موهبة المبدع؟ لكنه تجاهل سؤالى ونحن نغذى الخطي صوب موقف محطة "المنصورة" فى تكوص ريفى صوب مسقط الرأس الرحيم . ليقول لى .. ترى .. كم يبقى منا بعد الرحيل؟

بدائيا من المؤامرات التى تجرى خلف أى باب مغلق . ورجل الأمن بزيه الأزرق الأنيق إلى منضدة يجلس أمام باب المصعد فى كل طابق . يرى للمتلفث حوله وهو يخطو عبر باب المصعد فى اضطراب .. فيشير له إلى ردهة الخروج بآب جم . ولا بأس فى أن يدع العابر يحقق بعض الوقت فى أحد الأصول الفنية المعلقة إلى

واخشن . ثم وهو يقول .. إنه يستخدم اللازيكس لتصفية الماء الزائد بجسمه وأن الأجنبى منه أكثر فعالية من المصرى . (ساقول هذا للتلفزيون .. إنهم سيأتون بعد قليل . وسأكتب عن التدهور الذى أصاب صناعة الدواء لدينا فى المفكرة الأسبوع القادم) . وعاد يجعل من مثل هذه الأشياء معارك كبيرة .

- يقولوا إن أنا خلصت إبداع؟
سألته .. مين . قال .. المتطفلين طبعا .. مش يقولوا عليا كده .
ويدا أنه ينتظر إجابة من احدا . وفي مصعد الأهرام الفضى اللامع الذى تضيء وتطفئ أزراره بلمسات خفيفة وفى دقة تكنولوجية لا تخطئ . تأخذ الطابع إلى أعلى بنعومة لا تحس .. والهابط بخفة من يسرق . فتباغته بالوصول دون أن يرف له قلب أو يشبهه مرغما ، فكرت بوجهه الذى صار شاهبا ملائكة التجاعيد بغثة . وفى ضحكته المأزالت فججلة .. كان كل شيء يبدو قضيا لامعا كحد السكين المشحونة .. أو كالذاكرة لحظة الخطر .. جدران المصعد .. الطرقات الخالية بالمبنى بعد الظاهر وعلى الجانبين غرف شتى مغلقة الأبواب ذات زجاج محفور سميك لا يشف تبعث جميعا فى النفس خوفا

الشعر من الهجرة إلى الهجرة

حلمى سالم

رسالة عمان وهولندا

"جاليري الفينيقي" صالون ثقافي فني خاص أنشأته منذ سنوات قليلة في عمان، السيدة سعاد الدباح، بمساعدة وتأيد زوجها، رجل الأعمال الأردني المعروف: عادل الحجاجي. يقوم هذا المنتدى - الذي يشارك في الإشراف على أعماله الشاعر العراقي الكبير عبد الوهاب البياتي - بنشاط فني وأدبي متعدد: ندوات فكرية، أمسيات ثقافية وشعرية وقصصية، معارض فن تشكيلي. وقد علمنا من الشاعر العراقي الشاب علي السلا - نائب السيدة دباح في إدارة الجاليري - أن المنتدى سبق أن أقام ندوات وأمسيات للشعراء والأدباء والنقاد: مريد البرغوثي وعز الدين المناصرة وفخري صالح وإحسان عباس وغيرهم.

رفايعة (الأردن)، وعلى الشلا - (العراق) - ومحمد علي شمس الدين (لبنان)، ويوسف زروق (تونس)، كانوا قوادرين على صنع حالة شعرية غنية وعالية. يتقدمهم جميعاً الشاعر الراحل عبد الوهاب البياتي، الذي كان - فوق حضوره القوي - محور الاهتمام الدائم، بسبب واقعة سحب الجنسية العراقية عنه، وعن زميله الشاعر الكبير محمد مهدي الجواهري والصحفي سعد الدزاز. وقد واكب الملتقى الشعري معرض مشترك للفن التشكيلي للفنانين: عبدان الشريف وزياد حيدر ومحمد العامري وغسان مفاضلة.

حضور شاعرنا المصري الكبير أحمد عبد المعطي حجازي، الذي اعتذر في اللحظة الأخيرة لأمر طارئ، وكانت إدارة الملتقى قد خصصته للأمسية الختامية، لكي ينتهي المهرجان نهاية حارة. لكن الشعراء: شوى بغدادي وعبد القادر حصني (سوريا)، أحمد محبوب وحنا أبو حنا (فلسطين)، يوسف الحبوب (السودان)، شبيب وإبراهيم نصر الله ويوسف عبد العزيز ومحمد العامري ومحمد لافي وعلي العامري ومحمود فضيل التل وجريس سماوي وخيري منصور وياسل

أما مهرجان الفينيقي الشعري فهو مهرجان بدأ الجاليري يقيمه منذ ثلاث سنوات، مرة كل عام. حيث يحضر شعراء من الدول العربية المختلفة، ثم اختيارهم علي اساس فني (في الأغلب) بعيداً عن الاعتبارات السياسية والجغرافية والاجتماعية والإعلامية التي تتم بها الاختيارات في معظم المهرجانات العربية، وخاصة الشعرية.

لهذا كان المستوى الفني العام للأمسيات الشعرية الأربع، التي شهدتها قاعة الفينيقي المزدحمة بعدد كبير من الجمهور، طيباً، على الرغم من إن الجميع افتقد

كما رافقه بعض العروض السينمائية القصيرة . فضلا عن النشرة اليومية المصاحبة لثيام اللقاء .

٢- مفتاح خلبي

على العامري

لم يعد في يدي غير خط يميل الى برزخ كالقطيعة حين تميل على الكائنات ، وقد اكمل الليل لوحته في الخفاء ، انا من هناك احترقت الحرائق والمشي من ارجعتني الحياة على لوح وقاص مسقط جسمي ، ومدت الي الاكاذيب اول نيسان ، كنت انا تاج تلك الخديعة ، تاج النحول ومفتاحها الخلبي ، وكنت الفراغ امام المرايا ، وكنت الخرافة والنهر ، كنت الصفيير الذي يقطط الطين ، علق اجراسه في الطباشير ، كنت الصغير الذي لقا ساعده بوشاح لجذته ومضى في الكاء لكي لايسجله اهله في الدراسة . كنت امر على التبع اصغى الى مايتوج به من مواويل شقافة ، والقلبيات كانت تفتح ابوابها في الصباح فاركض نحو احضرار الغموض ، هناك اعتليت القيامة والبرح حتى رايت الثعالب والضوء في جبتي ورايت ألقناقد تلعب مع قوسها القزحي ، رايت الصببايا يرحن الى الماء

يغسلن احلامهن الصغيرة ثم يعدن وفوق الرؤوس إكائيل مزهرة بالمياه التي رشحت من ثقوب السطول ، هناك رايت الليالي تطير الى جهة لاأرى غير غرتها ، وهناك تلمست رمان فاطمة ، ولثمت حريز الجحيم . هناك عرفت الجهالة والصيف والقبيرات ، عرفت لماذا ثام البيوت إذا نامت الشمس في مضمحل قمرمزي ، هناك اكتشفت الزلازل وهي تفور بانئة الدل يحرسها الشجر المنحني وغياب الاهالي ، هناك تعرفت كيف ارقش يومي بشبيطة الفخ والركض فوق الصخور القبيمة حيث تفر طيور القطا نحو بلوطة في مساء المساء ، وكنت مضاء بفوضائ ، اسمع من جدتي قصصا عن بروج مجنحة ثم امضي باجنحتي انثر التبر فوق الجهات ، ولكنني كالإشارة صرت أوول الى النوسان ، وصارت يدي كالغياب ترهرف حيث رايت الينابيع تجحد لالاهها ورايت البيوت تشيخ على فهرس الغيب ، والليل يكرج فوق الخزامى

وقد جف ريقى وجف البهاء المهبلي
وقامت من الصخر ريح تقود المراتى الى صورتى
فنهضت وحيدا أوين طفلا وحيدا يسمى عليا ويشبهنى.

(٣) طائر الكركى

نصيف الناصري

طائر الكركى يجرح نفسه في الظهيرة محاط بالتحنات والعطور التي يبعثرها الزمن طائر الكركى ملك المغامرين في حلبة اعياد العالم يراقبكم في ظهرته التي لا تنتهي ، لماذا تدسحق الكلمة على اللاهوت؟

طائر الكركى يتكئ على جرحه أنهار كلمته تضيء تحت أرض الليل،

سنبل الرأس
قلعة الضوء
الرموش
وسطوع الحشرة،
رموز للعزلة الداخلية،

يد التمثال المشققة التي يبللها في الينابيع
يد - وديعة تكتظ بخرائب نجوم أخرى،

تتألق التجديفات
مع اللذة المولودة في

الفرغ،

طائر الكركي وقصيدته
يتفسان الهواء الطلق
في غابة الرموز،

القنديل على ضوءه
حصان يحمم عند نبع.

(٤) شكوى العراقي الفصيح

أصبح وضع العراقيين
المنفيين خارج العراق -
باختيارهم أو بإجبارهم -
بالغ اليأس والإيلام. شتات
وبطالة وتشرد وضيق.
والحكايات في هذا الصدد
لا تنتهي، وكلها تعني شيئاً
واحداً: الحالة الرهيبة التي
وصل إليها عراقيو المنفى
(فضلاً بالطبع عن عراقيي
الداخل) من ألوان الموضع
. ولقد صار من العاجل الملح
أن تحرك المنظمات
والهيئات المصرية والعربية
والعالمية، المهتمة بحقوق
الإنسان، لتجعل هذه
القضية على رأس أولوياتها
الراهنة.

وهنا لقطة واحدة من
الاف اللقطات التي تؤكد
الوضع المدمر الذي
يعيشونه، كتبه واحد من
هؤلاء المثقفين المشربين،
يتضح منه أن سفارات
الدول العربية جميعها - لا
مصر وحدها - تمنع على
العراقيين تأشيرة الدخول

إلى بلدانها. لنقرأ هذه
المأساة العربية:

ينظر المثقفون العراقيون
، باحترام واعتزاز لنور
مصر التاريخي، كمفكر ثقل
موثّر وكمؤثر للكثير من
تطورات الأحداث ومستقبل
العلاقات في المنطقة العربية
عموماً. غير أن الانسياق في
تأكيد العزلة على كل ما هو

عراقي - مجرد أنه عراقي -
لا ينسجم مع مؤشرات النقل
التاريخي والوعي الحضاري
لنور مصر، وهذا ما فعله
هنا مثلاً، السفارة المصرية
في "عمان" التي تجعل سمة
المرور (فيزة الترانزيت) عبر
الأراضي المصرية للعراقي،
واحدة من المستحبات،
وهي بذلك تذهب في تطبيق
أشد أنواع الحصار
تأثيراً، ألا وهو إبعاد
الفاعلية الإنسانية، ونقل
مستوى الخلافات الحكومية
، قسراً إلى خلافات إنسانية
، وترسيخ ذلك كمفهوم في
علاقة المصري بالعراقي،
إلى ذلك يجد المثقفون
العراقيون هنا في عمان،
أنفسهم في ذات المنظومة
التي تبعدهم كفاعلية
إنسانية ووعي. فالسفارة
المصرية تقدم إليها هنا
العديد من اصحاب القلم
والفكرة يطلب الحصول على
سمة المرور عبر الأراضي
المصرية - وهم يقصدون
الوصول إلى ليبيا التي
فتحت أبوابها أمام الآلاف
من العراقيين، لكن طلبهم
وجد الأذان الصماء التي

اهملتها، في قسوة تشير
إلى أن كل الذين سمعناه عن
أرباب الطائفة العربي بالعربي
والأحلام والمصائر، تتبخّر
أمام بلبوماسية (العزلة)
وترسيخ (القسوة) في
التعامل مع أبناء الشعب
العراقي ومحاولات قسرهم
على دفع ثمن أخطاء ما
اشتركوا فيها

(٥) الدم بالأمس

الدموع اليوم

ماذا ستكون غداً
على عبد الأمير

ساقا ضيك،
ساحلم بالمتبقى منك..

لن تردعني عن هذا
أنت تبغيني وأنا مجروح
بك...

أنت تاجي وأنا معزول
بسيبك..

أنت موج الطين على
عشبي

وأسميك جفاقي..
أنت لكنة الخطأ في لفتي

وأسميك بلاغتي..
أنت ما اجتمعت عليه

الأخطاء
وفيك كانت فداحة

صوابي
أنت بداهتي وانفتاح

جبهتي
ورقة يدي على كتف
اغيتي
أنت ما أليس على إدراكه
، أيها الناتج الوحيد
فك عني وثاق الحنين
لا أريد طينك ولا حراكك..
الغريب أنني وجدتك
مترعباً على مهجتي،
فيما قصدت شحة
السؤال عنك،
يا أختي، روعتني
وأشقيتني
والسقم منك أرخ حياتي ،
فدعني أخيراً
دع اغيتي وندمي ودع
التراب على جبهتي
وخذ عني ما أورتني..
خذ اسمي بقوة
وخذ شجني
خذ البكاء ، طيب خذ
الغروب المرتجف في عيوني
خذ النسيم،
خذ الدفء الذي به
ارتويت
ومنه عذبت ثماري
دعني أمشي على الجليد
، أشم هواء البحر
أو أرتقي سلال الحجر
حجر كثير هنا وتلهت
انفاسي
(معك أو بدونك)
هكذا سمعت الأغنية في
رحابك
هكذا اغويتني

وأوهمتني
وقذفت بي ، إلى المنسى
فيك ، إلى المضمرك
إلى خرابك..

(٦)

نأتي إلى قضية سحب
الجنسية من البياتي
والجواهري والبرزازي ،
لنوضح أن عبداً من
الملايكة قد تدخل في هذه
الحكاية إلى أبعد حد. وفي
عمان تبين أن حقيقة الأمر لا
تعدو أن تكون مقالاً كتبه
أحد وكلام وزارة الثقافة
العراقية ، يندد فيه بزيارة
الثلاثة لمهرجان "أجناسية"
بالسعودية ، ويتهمهم بأنهم
لا يستحقون المواطنة
العراقية . لكن بعض
أصحاب تضخيم الوقائع
اعتبروا أن قراراً رسمياً قد
صدر بسحب الجنسية عن
العراقيين الثلاثة ، وأن
مقال وكيل الوزارة ذاك ليس
سوى الترجمة الصحفية
للقرار الرسمي.

قامت الدنيا بالطبع . وقد
شاركنا نحن - في "الأمل"
و"أدب ونقد" - في التنديد
المدوي بقرار سحب
الجنسية وما فيه من
استبداد ومطابقة (غير
حقيقية في كل مكان وزمان)
بين النظام والوطن!

التقينا بالكاتب فخرى
قعووار - رئيس اتحاد
الكتاب العرب - الذي قطع

لنا بعدم صحة الخبر.
ونشر تصريحاً في جريدة
"الدستور" الأردنية يؤكد فيه:

".. ولا كانت الأمانة
العامة للاتحاد العام للأدباء
والكتاب العرب معنية
باستقصاء الحقيقة.
والتأكد مما نشر، والدفاع
عن حقوق الأدباء والكتاب
العرب في كل مكان، فقد قننا
بالاتصال الهاتفي بوزارة
الثقافة العراقية في بغداد ،
وأكد لنا مسئول كبير فيها
عدم صحة نبأ إسقاط
الجنسية عن الشاعرين
المذكورين . وقمنا بالاتصال
بالسفارة العراقية في عمان
، وأكدت لنا ما أكده المسئول
السابق، وأجرين لقاء في
عمان مع رئيس اتحاد
الأدباء في العراق بحضور
أحد أعضاء مجلس الاتحاد ،
فاكد عدم صحة النبأ".

"من نص بيان اتحاد الأدباء
في العراق"

إن وطن الدنيا (العراق)
والذي تدعى الصحافة
المعنية بأنه اسقط الجنسية
العراقية عن الشاعرين
الجواهري والبياتي كان
وسيبقى ماوي لكل
المضطهدين من الأنظمة
الغارقة في العمالة، ولا يمن
على أحد بهذا الواجب
القومي لأنه منارة مضيفة
على مر العصور المظلمة.

اليمنى - آخر العموديين
العظام في الشعر العربي.

كما انتجت لنا هذه
الواقعة كثيرا من الكلمات
الدافئة إلى عبد الوهاب
البياتي، مفعمة بالحب
والامتنان والرفقة. هكذا
تحدث الشاعر اللبناني:
محمد علي شمس الدين:

طرائد الأبد

محمد علي شمس الدين

الفرق يا صديقي بين من
يفصلون الأوطان على
مساحة احتيتهم ومن
يفصلون الأوطان على
مساحة أرواحهم، فرق
عظيم.

وهل ثمة مجد يا صديقي
، أعظم من مجد الشعراء
المنفيين، والمطرويين،
والمطاريين، والمنبوذين،
والمعتبين، والمنشرين،
والمستوحدين، والمحترقين
بنار أشواقهم، وهم يكتبون
حروفهم المستدقة العجيبة،
فتلتصق كمثل شفرات
صغيرة تمزق أقسى اللحوم
، وأصعب الرقاب،

طوبى لهؤلاء المنشرين، يا
صديقي، لأنهم ورثوا مجد
الابدية طوبى لطرائد الأبد.
وطوبى لعذابهم الأبدى
لعذاب الصديقين والشهداء
لأنه في قسرة الأرض
أخيرا، وفي وجدانهم

وإصدار بيان حكومي رسمي
يحمل المضمون نفسه كما
أطالب بتقديم الاعتذار
رسميا للثلاثة الذين كتبت
لهم التهم الباطلة وغير
المؤبدة، والتي لم يكن ليليق
بصحف رسمية قريبها،
وذلك فإنني أرى في مثل
هذه التصريحات التي
تصدر من خارج العراق
نوعا من التهمية والتغطية
على ما جرى ضد ثلاث
شخصيات عراقية كبيرة..
ويهدف استخدام هذه
التصريحات المموهة للدعاية
الخارجية فقط.

إننا ننتظر أن يعلن
الاعتذار عن كل ما صدر
ضدنا من الجهات الرسمية
في بغداد وغير وسائل
الإعلام الرسمية العراقية
نفسها.

(عمان في ١٩٩٥/٤/٢٥)

على أمة حال، فقد كانت
هذه الواقعة الشاذة - حقيقة
كانت أم التباس - مناسبة
لكي يعبر الرأي العام
الثقافي والأدبي العربي عن
وقفة هادئة مع حرية
المواطنة للأدباء العراقيين
والأدباء في كل مكان. كما
خلقت لنا بعض الثمار
الطيبة في ذاتها - بصرف
النظر عن الحواث - ومنها
تخصيص "أدب ونقد"
(بيواتها الصغرى) مختارات
من شعر الجواهري، كواحد
من أكبر الشعراء المعاصرين
، وباعتباره - مع البردوني

إننا نؤكد عدم صحة خبر
إسقاط الجنسية العراقية
عن الشاعرين الجواهري
والبياتي بشكل قاطع.

"الدستور ١٩٩٥/٤/٢٣"

كما نشرت "الدستور" نفيا
على لسان فرات، النجل
الأكبر للجواهري، أكد فيه
أن أباه لم يصدر بصفه أي
قرار حكومي، وأنه "بوصفه
النجل الأكبر للشاعر الكبير
ذي المكانة الأدبية
والتاريخية الرفيعة لم يتلق
أي إشعار بصدر قرار من
أية جهة عراقية بنزع
الحقوق المدنية عن والده".

وكان للبياتي رأي في كل
هذا النفي، مؤداه إن هذا
النفي ليس سوى تمويه
وتضليل، أو هو - في أفضل
الحالات - تعبير عن نوع
من التراجع عن القرار بعد
اتخاذ، وخاصة أن حملة
عربية وعالمية قد شنت ضد
هذا الإجراء وضد مقترفيه.

تصريح من الشاعر عبد

الوهاب البياتي

"تعليقا على ما نشرته
جريدة الدستور من
تصريحات للمفسر العراقي
يوم ١٩٩٥/٤/٢٥ فإنني
أطالب بنشر مثل هذا
التصريح رسميا في
الصحف العراقية أولا

العميق سوف يمتزج الدم بالحبر.

ولن يستطيع أحد أن يفرق هذا عن ذلك

.. وحتى السيف القاطع الملتهب، لن يكون في قدرته أن يفصل بين هذه الحروف وتلك الأصابع، بين هذه الدموع العالية وتلك الأمطار.

ولن يستطيع أحد أن يفصل بين حبرك ودمك يا عبد الوهاب، حسنا، يا صديقي أنت الذي تعرف عذابات المنافي، بل روعة العذاب، تعرف أيضا أن أقسى أنواع المنفى، منفى الكائن عن ذاته، الروح عن جسدها، الكلمات عن شرفها .. حيث، وقل ذلك، لن ينفع، لا وطن ولا بلاد، لا مال ولا أرضون .. حيث تسقط أوثان كبيرة مثلما تسقط الدمى، حيث تسيخ جبال كما لو أنها بالعنن المنفوش حشيت، حيث تذوب أصنام مجرى الماء العظيم. وما السلطة، يا عبد الوهاب، إذن؟

وما الأوطان

وما البلاد

وما المال؟

وما الحياة عيبتها...؟

إن لم تكن قائمة على

نقطة في العدل؟

نقطة جوهرية يقوم عليها

توازن الهيكل.

رقم الذهب في هندسة

البنائين..

ما الحياة عيبتها، إن لم تكن منحازة إلى وجع

الفقراء

إن لم ترهف السمع إلى

أنينهم

إن لم تلتقط تلكم

التنهيدات العميقة .. الأعمق

من تنهيات نخلة خائفة في

مياه الأهوار.

إن لم تجس نبض

الينابيع، وقد جفت من

الخوف

إن لم تفهم لغة الأنهار،

وهي تدمم من شدة القهر

إن لم ترتجف أمام فجيرة

الشعوب، وهي تعول في

سرايبيها السحيقة؟

(٧) أنا الغنى وأموالي المواعيد

"الهجرة" مؤسسة ثقافية عربية في امستردام عاصمة هولندا، أسسها المثقف المغربي عبد الرزاق السبايطي وزوجته الهولندية السيدة سيمون، مهمة هذه المؤسسة هي إقامة نشاط ثقافي وفني عربي، بالتعاون بين وزارة الثقافة الهولندية والبلدية في العاصمة، للتعارف والتلاقح بين الأدب العربي والأدب الهولندي والغربي بشكل عام.

وقد بدأت "الهجرة" منذ أربع سنوات في إقامة مهرجان شعري سنوي يضم شعراء عرب وشعراء هولنديين، مع تقديم ترجمات متبادلة للنصوص الشعرية من الجانبين. وقد مثل مصر في الأعوام السابقة الشعراء: محمد عفيفي مطر، عبد المنعم رمضان، محمد سليمان.

في هذا العام كان معنا المفكر والشاعر ذو الأصل الجزائري جمال الدين بن شيخ، والشاعر العراقي الكبير بلند الحيدري، والشعراء: أمجد ناصر (الأردن)، حسن نجمي (المغرب)، محمد الفزني (تونس)، مع المغني والشاعر العراقي في الأدب الشعبي د. سعدى الحديثي، والكاتب التونسي المقيم في ألمانيا: حسونة المصباحي.

أهم ما كان في غناء د. سعدى الحديثي (وقد غنى مقطوعات من: النفرى وقيس بن الملوح والمتنبى) أنه أنعش الذاكرة باتجاه ما في شعر المتنبى من جمال وقنعة وراهنية.

حتى أنني عندما صاح المغني بجملته البديعة "أنا الغنى وأموالي المواعيد همست في أذن الصديق القديم المتجدد أمجد ناصر: إليست هذه هي الحدأة بعينها؟. وفي حوار ثنائي لاحق راح أمجد ناصر يتحدثني عن بعض أثر

الهولندي ولیم بریدر لقصة
"مجنون ليلى" - باللغة
الهولندية - فقد كان مدهشا
بحق: انخراط هائل في
الحدث، ومهابة عالية في
الاداء، تجاوزا حاجز اللغة
بمهارة ملحوظة.

(أ) الحقل - البحر

للشاعر الهولندي: هانس
تنتايا
ترجمة الشاعر الالمانى:
امجد ناصر

فوق سواد التلال تنتصب
أشجار الصنوبر
قبالة سماء تكاد تخلو من
الحياة

جميل أن تستلقى هناك
تحت العشب المنبسط
شرط أن يستمر احتراق
الزكريات وراء
العيون المغلقة

والأ تقف بعدها هناك
ثانية

عندما تتكسر الأمواج
على الصخور تحتك
رذاذا ما لما يبدأ الثلج
خلالا بالتساقط
على طرف الحقول
المنحدرة إلى البحر،
وأن تنتظر قدوم الدفء

عقدته
وينسكف اللعاب
يصلون إلى الجوهرة
ضارين
زحفا على الأكواع

مفاجأة اللقاء بالنسبة لى
كان حسن تجس، عرفته
معرفة بسيطة فى المغرب فى
ينابر الماضى. لكن رحلة
استرداد كشفت لى عن قى
رفيق عذب، مغرم بالفنون
التشكيلية، حتى أنه كان
اثناء زيارتنا المتحف فان
جوخ المدهش، كالتصميم
النجيب: يسجل على ورقة
ملاحظات وهوامش
وتواريخ، كلما وقفنا أمام
لوحة من اللوحات. وفى كل
الأوقات تصدده حاملا
الكاميرا ليسجل ما
يستهو به، بإتقان المحب
ومحبة المتقن.

ثم يبوخ:
"مرحبتك معطلة،
كيف تحرك يدك بلا ربح؟
أكل هذا الصممت فى
الرحاب؟
أكل هذه الاستطالات لنفق
واحد؟
لعل روحك مغلقة.

أوه، دع الباب مفتوحا
انظر عميقا فى ستار
النافذة.
كم عطش السمك
كم سبقي وحدك تحت
الجسرا
أما تجسيد الحكواتى

المتنبى فى شعره، وكيف أن
حديثي نيهه إلى أنه عاليج
المعنى الشهير للمتنبى الذى
يسال نفسه فيه:
"اصخرة أنا، مالى لا
تحركنى، هذى الأغانى ولا
هذى الأناشيد؟".

وحينما وقف أمجد ناصر
يلقى "وردة الدانتيل"
السوداء تفجرت ينباع
القلب، لأنه كان يقول بلسان
حالى، ما صرنا نحكى فيه
طويلا فيما بعد، من شجن
وجنون:

"الحقوان وما يطويان قبل
المياه

فوح نزول المادة
من صدع الأيقونة:
وردة الدانتيل السوداء
فى أعالي الفخذ
قبلة الملك السعيد فى
الليلة الألف

حيث تنزلق الأفعى
المرقطة فى الندوة
لتحرس الحبق:
الأعضاء تتنفس وتكنز
ثروتها

تنحنين على شمرة
الكستناء

الاستدارة تلعب فى مرآة
العين
وتهب رائحة الحيوان.
فى أعاليه
أسود هو الحرير
يتطاحن الأمراء تحت

وتساقط البياض على
الأغصان،
والذويان مع الحاضر
والغائب،
متساوياً عما إذا كان
هطول الثلج لمرّة أخيرة
سيلا من السماء.

(٩) الجنائن

للشاعر الهولندي : أرى
فانديل
ترجمة الشاعر العراقي:
بلند الصيدري

في الجنائن
تلك المرصوفة بالأحجار
وعبر الخضراء أبدى
تخبرنا الأرقام : ما
أقصرها الأيام
أيام الحب
ويصمت تهمس مثل
شاهد قبر:
ما ذامت الأجرة قد دفعت
ما دام الرخام باقيا

....
بنت اخ تجى فى الصيف
تفلسل الاسماء
وتجرف الحصى.. ترتب
الزنايق
فى جوف سطل ..
خطواتها تغور فى وحدتها
وتتسكع بجانب الباحثين

عن الصمت.. بعيداً عن
الدخان
.....
استرح بهدوء.. اياك
واياك.. أن تحسب ذاك
التأبوت
سوف يهديك الراحة التي
لم يوفرها لك السرير ولا
المقعد الوثير
.....

ليس من عاشق لمن.. لم
يقبل أبداً
ولم يمسد أو يلاطف ..
إلا فى الأحلام.

مع نهاية المهرجان
أصدرت "الهجرة" كتاباً
يحتوى على نصوص
اللقاءات الثلاثة فى
الأعوام الثلاثة الأخيرة،
وكانت قبل ذلك قد
أصدرت كتاباً بعنوان
:"رقصة الأشواق" يحتوى
على نصوص قصصية
لللقاء قصصى سابق ،
ضم قصصاً لكل من
"إدوار الخراط ، محمد
شكرى، حنان الششيخ ،
حسونة المصباحى ، عبد
الرحمن منيف ، إملى

نصر الله والطاهر وطار
من العرب وقلوب بورخونه
، ووليم فن تورين ،
ومرسيل مورنغ وستيفان
سندرس، من الهولنديين.

ويشئ الكاتبان بالجهد
الذى يبذله عبد الرزاق
الشبايطى وزوجته فى
تنشيط التعارف الثقافى
العربى الهولندى ، وفى
تقديم أوجه الإبداع العربى
للقارئ العربى فى المهجر
، وللمواطن والمثقف
الهولندى ، على الرغم مما
يعانيانه من صعوبات
ومشاق.

أما الشبايط العربى -
كالسورين حسن خليفة
وحنيف يوسف والأردنى
ريحى شتات - من الذين
هاجروا مؤخراً إلى
امستردام، سواء بسبب
العنف أو بسبب اليأس،
فقد حولوا غربتنا إلى
بهجة عربية خالصة.

حيثيات ومضاعفات الدنيوية الغربية

د. محمد بن حمودة

نقد

اعتمدها الإنسان الغربي - ذلك الذي غزا مجموع الكرة الأرضية وقسر جميع أصناف البشرية على التعارف فيما بينها وعلى الوعي بما يشدها جميعا إلى صفة الإنسانية - والتي ساعدته على بلوغ مستوى عال من التطور بفضل اختياريه للإجراءات التالية :

(١) اعتماد معقولة مستمدة من العلم اليوناني ، قبل أن يتم تحريرها من كل قيد ، أتاح إقصاء الوجود ضمن نصاب ما يتم حسابه كميا وضمن قصيدة قوامها السيطرة تقنيا على العالم . ذلك أن القول بكونية الحقيقة العلمية وبكسائية القانون الوضعي ذي المنحدر الروماني اللوفاي من الأثام وكذلك اعتماد الحساب في إدارة شركات الخدمات الإقتصادية ، وتعميم هذه العقلنة إلى حد شمولها للعناصر ذاتها التي قصصها سيبرورة العقلنة ، كل هذه الإجراءات تصدر عن موقف يذعن إذعانا تاما لاقترانات الفكر والمنطق ويحصر دائرة اهتمامه في ما تبديه الظواهر التجريبية من ضرورة تتجاوز تحولات الآين والمتي.

للمستقبل بأن يائي ، أي بأن يكون زمانه قريبا وجديدا . ومرة أخرى تصل هذه الرخصة الممنوحة للمستقبل إلى القول بدنيوية الخلاص وتحويل هذا الأخير إلى طلب للسعادة . هكذا فإن هشام جعيط لم يخالف الصواب حين قال : " إن قيمة الثقافة الغربية تكمن في الالتقاء الناتج المفهوم المطلق مع مفهوم الإنسان . (2) وضمن ماسياني سنحصر اهتمامنا في طلب الجواب على سؤالين :

(١) هل هذا النجاح هو غربي على وجه التخصيص ؟
(٢) هل هو نجاح نهائي أم عرضي ؟

لم يكن كارل يسبرز الوحيد في اعتباره الحداداة إنجازا قريبا قلبا وقالباً . ولكننا نسوق له هذا النص كعينة ملبورة لثلل هذا الرأي :

"اعتمادا على المرحلة التاريخية التي تشمها معرفتها ، بدأ لنا الإنسان حاضرا في كل اصقاع الأرض ضمن صيغ عديدة من التجمع مما جعل التواصل بين المجموعات البشرية ضعيفا جدا وإن لم يكن معدوما وأحدى هذه الصيغ لتحقيق صفة الإنسانية ، تلك التي

تتميز الحدادة ، من جملة ما تتميز به بتحريرها للرغبة وإسباغها مشروعية مستحدثة على منصبتها . وقد كان من بين آثار هذه الرخصة الممنوحة إطلاق إحصاء الاحتمالات حتى غدت كل مسألة المناسبة لتامل إشكالي ولتساؤل استردادي recument . علما وأن من شأن الإستفهام أن يخرج المواضع التي يطالها من خمودها . فحتى مجرد التساؤل بحثا عن قلم غاب عن بصرتنا . يلاحظ "جان دلوم" هو مدعاة إلى "إنعام جملة من الأماكن بالاحتمال على اعتبار أن القلم يمكن أن يكون ضمنها" (1) ولعله لأمر كهذا انحصر حاصل ما يعلمه الإنسان الحديث عن أمره أنه يندرج ضمن حالة حديثها تاريخيا الإنسانية وهو ما جعله يعنى بالفارق بين الواقع التاريخي وبين وعيه به ، ولعله تهيبا من متاعب هذا الفارق المشاير إليه وتحاشيا للتسوتر الملازم لإحصاء الاحتمالات كان إنسان المجتمعات التقليدية يجد صعوبة في مغامرة الدهر وتشم التاريخ أي زمان اللاهوية وما يقتضيه هذا الزمان من حد حدين للدهر . حدان بدونه لا يسمح

(ب) إذا كان أنبياء اليهود وفلاسفة الإغريق ورجال الدولة الرومانيين قد استهلوا الإحساس بالإنية، فإن الغرب قد اغتم هذا الاستهلال ليطور ما يتم تسميته اليوم "بالشخصية" - إذ منذ البداية وجدت فكرة الشخصية نفسها مرتبطة بالعقلنة ارتباطا لها بعنصر ملازم.

(ج) على النقيض من الرغز الشرقي للعالم والذي يتميز بقرته على أخذ عدم كمرادف للكانن الفعلي، فإن الرجل الغربي لا قبل له بالاستغناء عن العالم من حيث هو واقع حال متغمس في الزمان، هذا الغربي لا يجد عناصر مطمئنة على مصيره إلا في ذاته ولا يطلبها البتة خارجها. إذ بهدى من إحساسه بذاته ولا اهتمامه العقلنة أمكن الغربي أن يواجه الواقع دون الخوف من الأخطاء وأن يتجربا إلى السيطرة عليه (3) يتبين من تقويم يسبرن لماش الحداثة أن حاصل فعلها هو اختزال لباب النشاط الإنساني إلى عملية إنتاجية ذات مردودية قصوى نظرا لتجاسها في إرساء شروط universelle لعملها. الأمر كهذا اعتبرت الحضارة الغربية أول حضارة نبوية (4) ويلاحظ انطون فرغوت أنه يمثل أساس النيوية في الاعتقاد الراسخ بأن تفسيرا غير بيني للواقع الاجتماعي والسياسي والأخلاقي ممكن ومبرز (5) وهو ما ترتب عنه خصيصتان تضاميتان ولا تنقدران. الأولى تتمثل في اتجاه المصهور الرمزي للحضارة الغربية إلى إعادة

التفكير في منصب "الإنسان المنتهك"، أي ذلك الذي ما ينفك يقاوم تجاح القلب الذي قام به الدين عند تحويله رغبة تالته الذات إلى اعتراف بالته. وقد وجد هذا الإنسان المنتهك في المعرفة عضدا ذا شوا يساعده في إبرام خطته. النتيجة الثانية المترتبة عن النيوية هو تعاطف منزلة العمل بحيث أصبح بابا اجتماعيا. ثقافيا متعدد الفروع. حتى أن "فان نوفنهويز" ذهب إلى القول "أن تعبير اقتصادي الذي كثر استعماله في هذه الأيام في العديد من المعاني مناسب تماما كلفظ واحد يلخص أسلوب الحياة الغربية الحديثة" (6) وضمن مثل هذا السياق أصبحت المدرسة، بوصفها العلامة على ميزة النيوية الغربية كاسلوب في العيش يرتكز ضمنه الإقتصاد على معطيات الفكر والتقنية، القناة التي تنهض بخطة تأطير الإنتهار ليفيد أساسا وأخيرا في إنتاج مبدأ المردودية كذا يصبح "المسكن آلة للعيش (...)" والمدرسة برنامجا يهدف إلى تمكين الشخص من عمل يوفر له معاشة (7) هكذا انتهى الأمر بالحضارة الغربية إلى أن تجتدل إلى الناظر إليها لماها مشهد تفوق تقني بشويه انصهار ثقافي. فحتى المحثون الأوروبيون الذين قدموا في القرن التاسع عشر إلى البلدان العربية ومهم سادة التكنولوجيا الحديثة آنذاك، لم يكونوا يبدون بأزاء الشعوب العربية ذي تفوق

يذكر على الصعيد الثقافي. وعلى رأي "تورمان دانيال" فإن هذا التناقض قد فاقم، ذلك "أن معظم الأوروبيين الذين يراهم العرب في الوقت الحاضر لم يعيدوا أفرانهم من النخبة أو الطبقة الحاكمة بل هم أفراد من المثقفين والمثليين التجاريين. ومن الواضح أن هؤلاء لا يمثلون أي نوع من التفوق بل هم رجال عابيون، وغالبا ما يكونون قاسدين أيضا. لا شك أن التكنولوجيا لا تؤدي إلى خلق أنواع متميزة من البشر، كما أنها ليست نتاجا لقوى حضارية يتحتم الارتفاع إلى مستواها للمشاركة في فوائدها (8) ولأن التقنية لا تخلق أنواعا متميزة من البشر، فقد ترتب عن تجاسها ظهور فاعل تاريخي جديد هو "الجماهير" أي الأفراد وقد اختزلوا تماما إلى وظيفتهم حتى غدا ممنوعا عليها إقامة أية صلة بمفهوم "البطولة" من حيث هي أصالة في العمل هذه الحركة العامة من الإختزال (إختزال الفرد إلى وظيفته وإختزال الواقع إلى ذات نفسه حتى ترادف المعنى من حيث هو ما يضاف إلى الواقع مع الوصية، وإختزال القيمة إلى ما يتفق (...). كانت سببا في "تف" طائفة عريضة من المفكرين من المناخ الذي أرسته الحضارة الغربية، فترد نقدها بالتعفن - la-scéuite والفصح "يوديا" كتب مثلا، ناددا نور السيطرة التقنية في "خسوف المعنى" وضموره ضمن الحياة الغربية المهوسة بشقافية مرضية، فلاحظ أن "العفن يبدأ حين لا

تساعد على إدارة شؤونه (١٠) وفي هذا الرأي إشارة إلى الفارق بين النظام الجمهوري وبين أنظمة استبدادية، مثل النظام العثماني، والتي تحصر مهمة الدولة في خطة الحكم أي جمع الضرائب والتصديق لوظائف السيادة، أما الإدارة والإهتمام بالشؤون العمومية فتتركها للأعراف والتقاليد ذات المضمون العصبي والقبلي. ومعلوم أن الوعي القبلي، لقرط انغماسه في منطق إقصائى يحصر الحميمية ضمن نطاق العلاقات العمومية فإن "الشئ العمومي" لا يمكن أن يطابق من منظوره، إلا مع "الخارج" أي مع مضمار المجبولية ومع القضاء المحاييد أو المعادى. وفعلا كان القضاء المدني هو تجانسه وانتظامه الهندسي (١١) فإن القضاء القبلي هو قضاء كيفي يتطابق ضمنه الداخل مع المعيارية والخارج مع السلب المحض. ولذا ترى صاحب الوعي القبلي أعجز من أن يستقل عن عصبية للمشاركة في نوع جديد من العلاقات. على النقيض من ذلك فإن من سمات المواطن المركزية هو الإستقلال بالنفس مسلحا وتكبرا. وعلى أساس من هذه المقابلة بين تبعية الأولى الإقصائية وإستقلالية الثانية ميز "هيفل" بين النظام الجمهوري وبين دولة اليهود فقال: "بما أن العلاقة الناعمة لليهود بعضهم ببعض سمتها تساوى الجميع في عدم إستقلالهم عن سيدهم الأبرئ وعن أعوانه المرتبطين، وبما أنه

إنتاج الفواصل وإحداث الإنزياحات (حتى أصبح التوتر يقوم ضمن عملية إعادة إنتاج علاقات الإنتاج بالدور نفسه الذي كان ينهض به السلم الإجتماعي) (١٢) مراجعة منصب "العمومي" وهي مراجعة راقية من قبل المفكرى النهضة العربية واحتفظوا بها أكثر من احتفاظهم بالمراجعة الأولى. لذا نجد "الطهطاوي" مثلا، في كتابه "تخليص الإبريز في تلخيص باريز" ورغم توفر الكتاب على وصف غنى بالتفاصيل لحياة البارسيين في جوانبها الأمم، من سكن ولياس وغذاء تشدد خاصة على مسألة الخدمات العامة التي لا مثيل لها في بلاده كالمدارس والجامعات ومكافحة الحرائق والمؤسسات الدستورية التي تضمن للجميع حرية الزاى والكلام والتجمع والإعتقاد.. وفعلا، فقد صب فلاسفة الأنوار ومن جاء بعدهم جل إهتمامهم فيما يسمى بالشئ العمومي *le chase publique* هادفين من وراء ذلك إلى المواءمة بين مقتضيات سيادة كل من الفرد ومن الدولة. يتكرر في هذا الباب تشديد "مونتسكيو" على دور الدولة الإداري وإيلاية الأولية بالسياس كدورها كسلطة حاكمية، في ذلك يقول: "أكثر من مرة أمكن لنا أن نشهد كيف أن قوانين جيدة، رغم مساهمتها في تحويل جمهورية صغيرة إلى جمهورية كبيرة. تنتهي بأن تصبح عبالة على ترك الجمهورية لأنها وإن كانت تصنع شعبا عظيما فإنها لا

يكون هناك مشهد للفرجة، ولا ربح ولا مسر يستقر الحفن حين يصبح كل شئ شفاف ولا يحتمل إلا نظرة مباشرة، حين يخضع كل شئ للضموم الفج والمحتوم الذي تسلمه عليه أجهزة الإعلام والتواصل فهل ينبغي إذن رجم الحضارة الغربية بالحجارة؟ لابد لتبيل الجواب عن هذا السؤال من ملاحظة الفرق بين الرجم الذي يرادف النقد وبين الرجم الآخر الذي يهدف للانتقاد. فإذا كان النقد كل غايته الموازنة والتقويم فإن غاية الانتقاد، على النقيض من ذلك، تسقط المثالب والعورات، وإن أدى ذلك إلى التطوير في المبتسرات، وإصحاب هذا الموقف الإنتقادي في مجتمعنا العربي إنما ينتقدون الغرب تهيبا من نجاحا لا تحسوبا من إخفاقاته فما يرفضونه سلفا ضمن الخطة الغربية، هو تحرير الرغبة وما ترتب عنه من (١) مراجعة منصب الفرد ضمن المجتمع وذلك بإيالاته حقا متزايدة في السيادة وفي المبادرة أي حقه في الاختلاف وحقه في السعادة الشخصية والنجاح الفردي وإن تطلب ذلك إنزياحا عن نماذج القابرة والمحيطين به. لذلك يمكن القول أن جديد عصر الأنوار لا يتمثل في اختراع سؤال "ما الإنسان؟" وإنما في ترتيبه الأول وتصديره على باقي الأسئلة، أي جعل هذا السؤال في موضع عقلي بحيث يغدو تصور الفرد بنية عاملة منتجة للماهية وقوام عملها الأساسي

لا مجال في مثل هذه الحالة للحدث عن مواطنه فعلية ، فإنه لا مجال إذن لأن تصانف عند اليهود ما يشبه الحياة العمومية ، فكما هو الحال بالنسبة لكل الأنظمة الإستبدادية ، فإنه من باب التناقض الحديث عن سلطة تشريعية تكون في أصل قانون عمومي داخلي (12) والملاحظ أن قراءة "هيفل" للمسيحية ذاتها تصل على القول أن "إنتهاك" إتفاق النطق القلبي هو السبيل لتأسيس نصاب العمومي . إذ المسيح كما يصوره هيفل ليس إلا ذلك المنتهك لمصرات أصبحت محض إعتباط لتجرح غايتها (13) . بل ولم يكتف المسيح كما تبتذل تصووص هيفل صورته ، بأن يكون منتهكا بل هو كذلك جعل الإنتهاك في أساس بيده غويته التريبية ، وتصديداً بأن يجعل من موت الأب قرصة الإبن في بلوغ الرشد والكف عن أن يكون إبناً هم هو ذا المسيح يشرح إلى حواريه مزية موته هي حصولهم على استقلالهم فيقول مخاطباً إياهم : " من الأفضل أن أترككم ، فلا يمكن أن تحصلوا على الإستقلال وتعلموا كيف تقوون أنفسكم إلا بتجربتكم ونشاطكم الخاصين (14) هكذا نفهم لم الح فلا نشفة عصر الأنوار ومن تلاهم على إطلاقه ملكية الفرد لجسده . إذ بدون هذه الملكية فإن الفرد لن يستطيع أن يتخلص من كل "الديون" التي تدعيها عليه القبيلة والعائلة والحاكم والمعلم والمبغض .. لم يجانب إريك وإيل " إذن

الصواب حين كتب شارحا فلسفة "هيفل" قائلا : ليست الحاجة في أساس الملكية بل تؤكد الفردية ، فعل الإدارة ، هذا الفعل الذي يكون الشخص إلى درجة القول أن جسدي ليس أنا إلا بقدر ما املكه (على الرغم من أني دائما جسدي بالنسبة للآخر) (15) ومن شأن ملكية الجسد أن توفر للإرادة وسيلة أدائها لعملها . فالإرادة لا تكون إرادة إلا إذا كانت هي هذا النشاط الذي يتوسط ذاته ، أو هذه العودة إلى الذات (16) كذا أمكن مراجعة منصب "الوسيط" La micliatian عموما والجسد خصوصا على اعتبار أنه الوسيط الأوكد . وعلى قاعدة هذه المراجعة يضمنون ملكية الجسد وطبيعية علاقته بالإرادة صير إلى إرساء علاقة تناهض مستحيلة ، قوامها حق كل فرد من حيث هو ملاك لجسده في السيادة الشخصية . على هذا النحو تم القطع مع النموذج الوسيطى وتعريف الذات وتعيينها ، وهو النموذج الذي عاين "كيلطو" حضوره في الأدب العربى القديم فقال : "إن الحديث الذات في الأدب القديم ينبنى لأعلى الإختلاف ، وإنما على موضع الذات في سلم ترتيبي . أن اتكلم عن نفسي معناه في هذه الحالة أن أعلن هل أنا اسمي ، أرفع منزلة ، أعل مقاما من شخص آخرام لا (17) واللافت للنظر أن "كيلطو" يقابل بين الهيئة الأفقية التي يتخذها محور الإختلاف وبين الهيئة العمومية التي يتخذها محور الترتيب السلمى ، فإنه

يربط بين المحصور الأخير وطبيعة الانتماء العائلى . ولا يضرب على ذلك مثلا فهو يذكر بصديق ابن خلدون عن نفسه حديثا أو توبوغرافيا قبل أن يعقب قائلا " إن إصاح ابن خلدون على أسلافه واحد انه يوحى بأنه ينظر إليهم كمرأة لنفسه (....) إن حياته بالنسبة لحياة إجداده ، ليست خاضعة لبدا الإختلاف . ابن خلدون لا يعلن ، لا يمكن أن يعلن ، أنه يختلف عن سبقوه . إنه على العكس يعلن عن الاتصال والإستمرار ويركز على مبدأ الترتيب السلمى أى الدرجة التي يبلغها افراد الأسرة في الفضل والقيمة عبر الأجيال . الزيادة والنقصان في درجة الفضل : هذا ما يميز افراد الأسرة الواحد عن الآخر (18)

شستان إذن بين موقف لا ينتقد بنبوية الغرب إلا لأنه يواصل اعتبار الغربية من حيث هي إختلاف ضريا من الحسن وبين موقف ينتقد تلك النبوية لتحفظه حول "جنون العظمة" الذي انزلت إليه تلك الغربية وهو ما سنقول للحديث عنه لاحقا .

(3) ثالث المراجعات التي استدعتها النيبوية الغربية طالت قيمة قوة العمل فقد اقترن تصور العمل ، منذ عصر الأنوار بضرب من الضايرية التي تحتفى بقدرتها على تغيير الإنسان عبر تغييرها للعالم وللأشياء بحيث كف العمل عن أن يكون عقابا سماويا ترتب عن خطيئة الإنسان ليصبح وسيلة لتحقيق الذات وإظهار قدراتها

وللتثبيت كذلك من مدى نجاحها في الملازمة بين أهدافها ووسائلها .

مر معنا كيف أن التقنية المستفيدة من النجاح العلمي قد قامت من مشروع الدنيوية مقام شرط الإمكان ، إذ بفضلها أمكن "غزو" (كذا) الطبيعة وتدجينها . وضمانا للنجاح تم قبل ذلك الإعلاء من شأن العقلنة وإيلاء مبدأ المردودية منزلة كبرى . وهو ما تطلب اعتماد مبادئ التشميل والمجانسة ، على أن تبدي (أي) إيلاء الحق صفة ما قبلية تسبغ عليه صفة البداية) قانون التبادل جعل جميع أفراد المجتمعات الغربية يدخلون في دوامة الكفاح من أجل عدم التفويت في حقهم في السعادة ، حتى أصبحت السعادة واجبا اجتماعيا ورهانا كيانيا ، وقد كان من شأن هذا الإرهاق لمبدأ السعادة المتعينة أن اتسم الفضاض والمناخ العام للمجتمعات الغربية بضرب من الإشباع saturation الذي جعلها تسقط في الإنغلاق وانسداد الأفق ، أي جعلها فضاض بلا خارج وهيئة بلا خلفية، ومنه حيث ليف من الفلاسفة من ظهور همجية جديدة على اعتبار أن الهمجية هي أحادية في النظر وإنغلاق على الاحتمال مردهما قرط المحايطة مع المعطى . فيحسب مفكر مثل جورج باطاي فإن إنسانية اليوم خسرت رصدها لأنها "تعتري نفسها بحق التملك والإحتفاظ وبحق الإستهلاك العقلاني ولكنها تنقص من دائرة تطورها مبدأ

الدنيوي واجبا دينيا ، قال ويسلاي (wesley) : " فولد النبي حتما روح الشغل وروح الإقتصاد ، اللذين لا يسعهما إلا إنتاج الثراء " ويرى فيبر نفسه أن ما أعوز المجتمعات الأخرى هو "لاهوت يجعل الشغل الدنيوي مقدسا ، وينظم أخلاقية متشددة في العالم" (19)

محصل القول أن نقد الدنيوية الغربية لا يكون في ظننا منصف إلا إذا أخذ في الاعتبار التغيرات التي استدعتها تلك الدنيوية نفسها وعلى رأس هذه التغيرات ما أهاب منضم حركة النخبة ذاتها . الميقل بريخت : "إننا نستطيع وصف عالم اليوم بعاصرينا ، إذا كنا نفترضه قادرا على التغيير" وعليه فإنه يحسن الإحتراز من أي انتقال للدنيوية الغربية بمعناه تصوري سكوني للزمن وتهيب من الجودة ومعالجات للمراجعات الرمزية والإنقلابات الاجتماعية على أن هذا الإحتراز من الانتقاد لا ينبغي أن يعفى من النقد بما هو فعل موازنة وتقويم . وهذا النقد هو مطلوب أولا بضرورة الحواس من أخطار أي ميل إلى الممارسة الاقتصادية والتي يؤدي إليها الإنبهار لما يتميز به الإنبهار من إلغاء للمسافة الفاصلة بين الذات والموضوع أو بين الآن والآخر وقد مر معنا ما يتضمنه النوع الإنصهاري من مزالق . والنقد مطلوب ثانيا للتثبت من مدى نجاح الدنيوية في المطابقة بين تصوراتها عن الواقع وبين ذلك الواقع في فعالية تحققه

، وبالرغم من اتفاق غالبية فلاسفة عصر الأنوار على اعتبار الروح حركة للجسد ، فإن ذلك لم يكن ليمنعهم من الإنبهار من قدرة عمل الإنسان على توأمة رمزية العالم الطبيعي وإضافة قصصية مستحدثة إلى دلالته الأولى . ولقد عبر فاليري خير تعبير عن تاصل قوة الإصطناع في الإنسان الغربي وتسارع وتيرة تناميها فيه بقوله : "لقد أصبحنا نحيا تحت مفعول نظام المفاجأة" هذا من أناحية الرمزية أما من الناحية الاجتماعية فقد قلصت قيمة العمل المتزانية نظرا لنجاحها في تشميل تسهيلات العيش ، الفروق بين المدينة والريف وهوتت من مفاجأة الفروق الطبيعية بحيث يمكن القول أن العمل نجح في تفصيل الصدالة في تشيخ كيان المواطن الغربي . وللتدويه بهذا الجانب من النجاح الغربي كتب "هشام جعيط" قائلا : "من المهم أن نذكر بعظمة الرأسمالية في بدايتها (التشديد من الكاتب) بحيث لم تكن روح الإقدام البرجوازي كلمة ثاقبة، كان لهذه الرأسمالية قواعد زهوية ، وأخلاقية في الشغل ، ونوع من الطهر ، إن نظريات فيبر (weber) معروفة وهي تربط ظهور هذه البنية الاقتصادية بمذهب كلان . ذلك أن المذهب البروتستانتي أقام مسافة متنامية بين الله ومخلوقاته، وأن الخلاص غير مضمون بالمرء في الآخرة، فصصرف الإنسان حيرته في إنتاج الثروات ، وأصبح المشروع

- (3) K. Jaspers , La Situation Spirituelle de notre époque, Follivante, 5^e édition , pp23-24.
(4) انطون فرغوت، الدين والعلمنة في أوروبا الغربية الحديثة وما بعد الحديثة، ضمن كتاب العلاقات بين الحضارتين العربية والأوروبية وقائع ندوة همبورغ : ١٦/١١ - أبريل ١٩٨٣ ، نشر الدار التونسية للنشر ١٩٨١ ، ص ١٩٢
(5) نفس المصدر ، ص ١٩٥
(6) فان فونفويينر التغيير الثقافي بوصفه مرجعاً في صنع القرارات الاجتماعية والاقتصادية والسياسية ضمن كتاب العلاقات بين الحضارتين الغربية والأوروبية مصدر مذكور ، ص ٣١٤
(7) محمد اركون ضمن كتاب العلاقات بين الحضارتين العربية والأوروبية . مصدر مذكور ص ١٢٣ .
(8) تورمان دانيال ضمن كتاب العلاقات ... مصدر مذكور ص ١٢١
(9) Jean Baudrillard , le 'aute for lui-même, Gallilé, 1987 , p20
(10) Mantesquieu, Considératius sum ls causes de la gnanidie des et de leu, Dlivie drba, 1987, p107
(11) يقول لكان : قيام الهندسة معناه قيام مكان مغاير ، أي معناه أن هناك مكان يشغله الآخر
Jacques Lacan , Lncare , Seuil, 1975, p14

تجنب التقاطع مع الآخر دون الإضراب عن استعماله وتوظيفه من أجل تغذية حميمية الفرد مع استجاباته وضمن هذا السياق صارت الشائنة العنومية تشغل الوظيفة التي كانت تعود سابقاً للمساحة العمومية ، أي حل الإنصهار الرحمي (من الأرحام) محل التشاور والمساومة . هل معناه أنه لابد لكي يحافظ الإنسان لملكته على حيويته وعلى تجده والقه من أن يقبل بل ويساعد على أن ينتهك هو الآخر ؟ غريبة مثل هذا المذهب يخفف من وطأتها كلام يوبريار قائلا : لو فصلتم أي نوع حيواني عن جملة الحيوانات التي تنهيه وفق قانون الطبيعة لنشر من تلكه نفسه (22) أي أنه لاسبيل إلى إستبقاء الآخر ضمن دائرة حياة الفرد إلا بضمن الإنفاق اللامنتج وإلا تحشم تجربة الحشرات ، لكن لا كدين يسد وإنما كتكلفة من بين تكاليف الحياة ، وهو الأمر الذي يبدو الغرب الدنيوي قد نسيه في غمرة تبصرة في حقائق الطبيعية الموضوعية وفي غمرة تصويده لمهاراته في علاج الأشياء والناس وتحويلهم إلى ثورة.

الهوامش

- (1) Jeanne Delhamme , la pensee in Interrogative , puf, 1992 , p11
(2) هشام جعيط أوروبا والإنسان ، ترجمة طلال عتريس ، دار الحقيقة للطبعة الأولى ١٩٨٠ ، ص ١٧٨

الإنفاق الغير منتج (20) مفاد القول أنه الدنيوية الغربية قد نسيته في غمرة بناتها لذاتيتها اقتضاءات تجربة الغيرية . إذ يبدو الغربي متسرعاً في إعلان نصره في حربه ضد الإغتراب . حقا هو قد أثبت جدارته حين رفض أن يدفع ثمن حضور الآخر في نطاق حياته عبر قبوله كدين يسده من حرته واستقلاله الشخصيين . ولكنه نسي أن تعريف الإغتراب مزدوج (21) أن يغترب الفرد حين يملكه الآخر وينزع من نفسه انشراحاً ولكنه لا يكون أقل اغتراباً حين ينزع ذلك الآخر يده وينسحب من حياة ذلك الفرد . فمن بين مزايا حضور الآخر في نطاق حياة الفرد أنه يتيح للأخير بأن يتنقش بنقوش جديدة تسمح له بأن يرقى صعوداً في مدارج القيمة. وما النقوش الأخير إلا مفعول مبلور للفرجة المتفاعلة مع الحضور الفعلي للآخر والمرتمس على صفحة الجسد . ولأن الفرد الغربي حار يدرك ذاته إنراكاً مباشراً أو يكاد ، أصبح يبدل لمن يتامله صوره إنسان نهائياً أعجز ما يكون على أن يخبر العشق من حيث هو إذعان لأقتضاء التغيير. بل وصار الأمر معه إلى تكريس شكل جديد من العجرفة قوامه الهرب من مواجهة الحضور الفعلي للآخر والتعويض عن غيابه بحضور تعهده التقنية وأصواتها (أولئك الذين يسميهم "بولون" مقالو الشرجية" حتى يتم مصنورة موجهة ومختزلة قنتزع عن هذا الآخر كل أشكال المباداة والتعير. على هذا النحو يتم

الديوان الصغير

"الراهب المتنكر"

مسرحية مجهولة

للشيخ

أمين الخولي

تقديم

د. محمد احمد خلف الله
احمد على بدوى

الحرية.. آخر وصايا أمين الخولى

د. محمد أحمد خلف الله

إيمان الشيخ أمين الخولى بالحرية لا يقف عند حدود، وأبواب الاجتهاد مفتوحة عنده على مصر اعينها: قال لهم يوم أن ثارت الجامعة والصحف على موضوع رسالتى لـ «كتورة» عن «الفن القصصى» فى القرآن الكريم، أن ما يقوله محمد أحمد خلف الله حق، وألقوا به فى النار اعتقاداً منه أن المنهج الذى سرت عليه فى رسالتى صحيح، ويؤدى إلى نتائج صحيحة، توضح الفروق بين الواقع التاريخى والواقع الدينى فى القصص القرآنى.

تعرفت على الشيخ أمين الخولى فى الجامعة، عندما بدأنا دراسة علوم القرآن على يديه فى السنة الثالثة والرابعة لنا بكلية الآداب، وقامت العلاقة بيننا على المحبة والفهم، فكنت أول باحث يحصل على درجة الماجستير فى دراسة القرآن فى كلية الآداب وكانت عن موضوع «جدل القرآن»، وأمام تقدم العلاقة أصبحت من أقرب الناس إليه، وكان أستاذى المشرف على كل دراساتى، بما فيها رسالة الدكتوراة الثانية التى درست فيها أبا الفرج الأصفهانى وكتابه الأغانى، بعد ما رفضت الجامعة رسالتى الأولى عن «الفن القصصى فى القرآن الكريم»، فطبعتها فى كتاب، كتب له المقدمة الشيخ أمين الخولى، مؤكداً على حرية البحث وصحة النتائج التى توصلت إليها.

والشيخ الخولى كان يهيمه المنهج، الذى يعتمد على دراسته المفردات فى القرآن وكيف يدور فى السياقات المختلفة وأصل المعانى فى الآيات المختلفة، هذا المنهج هو الذى جعلنى أتجه لتطبيق نفس المنهج فى رسالة الدكتوراة الثانية عن الفن القصصى فى القرآن، على أساس أن تطبيق المنهج على الألفاظ، يؤدى إلى صحة تطبيقه على الموضوعات وأبرز هذه الموضوعات التى يلاحظها المرء فى القرآن هى القصص القرآنى.

ويبدو أن الشيخ أمين الخولى قد تأثر فى دراساته وأبحاثه ومنهجه بالمستشرقين الألمان، الذين عاش بينهم فترة من الزمن، أثناء سفره إلى الخارج، وهذا التأثير واضح فى معجم ألفاظ القرآن الكريم الذى طبعه المجمع اللغوى فى جزئين، والمؤكد أن الشيخ الخولى هو واضع المعجم كله، رغم صدوره باسم المجمع اللغوى.

ويتمتع هذا المنهج على حصر اللفظ وتحليل المعانى التى ورد فيها اللفظ تاريخياً، ولماذا ساد فى عصر من العصور، بمعنى من المعانى دون غيرها، فالشيخ الخولى كان يفهم النصوص بفهم المفردات، الواردة بالنص القرآنى.

وأمام هذا التأثير الواضح بأستاذى وبشيخى كان طبيعياً أن أستفيد من ذات المنهج، فى رسالتى الدكتوراة متخذاً موضوعاً من الموضوعات وليس لفظاً من الألفاظ.

والمؤكد أن العلاقة بين الأستاذ وتلميذه فى عصور سابقة كانت أنضج وأنبل مما هى عليه الآن، نظراً لاختلاف طبيعة المجمع فى تلك العصور، ويجب أن ترك لنا الشيخ أمين الخولى، تلك الأمانة التى لم تشغل كاهل جيلنا، ولكنها تشغل الأجيال المعاصرة، أعنى حرية البحث والاجتهاد هذه هى وصيته التى يجب أن نتمسك بها ونحافظ عليها.

مسرchie الراهب لكاتب متكر

تقرير مبدئي: الخط الأساسي في هذه المسرحية هو لقاء الراهب جبريت في زهراء عبد الرحمن الناصر بابتنة عمه ماري المستنتج أنها اختطفت لتكون بعضا من رقيق العرب حاكمي الأندلس وصار اسمها الجارية طروب (تعترض ماري - طروب نفسها على كلمة رق وتفضل إحدى كلمتي التبني أو الاستلحاق. صره) وكان الراهب جبريت في معية ملك "نافار" الذي "طاحت الطوائج بعرشه" بينما كانت طروب قد أصبحت شبه خطيبة لسعيد بن المنذر قائد جيوش عبد الرحمن الناصر، وتتوسط طروب لابن عمها لدى القائد لكي ييسر له مهمته المتوقفة عليها ترقيته في سلك الكهنوت وهي الاطلاع على علوم العرب، فيقبل القائد سعيد ذلك بسماحة عرفت عن عرب الأندلس وبذكاء الهمة أن يساعد الراهب على التنكر في سمت عربي لإزالة كل العوائق من سبيله.

وينجح الراهب في مهمته ويعود إلى بلاده ليكون هو "البابا" سلفستر ولكن أثناء ذلك عصفت بسعيد وطروب تهمة ملفقة بالتآمر على حياة الناصر وعرشه لفقها لهما المتآمرون الحقيقيون عليه، وفي نهاية المسرحية تتكشف كل الأوراق ويعاقب كل الأشرار ويلقى الأبطال الأبرار الخواتيم السعيدة التي تليق بهم.

ومند الصفحات الأولى تتجلى لغة أمين الخولي الفنية الراقية الغنية بمظاهر الإبداع البلاغي رغم صغر سنه يوم كتابة تلك المسرحية (أقل من خمسة وعشرين سنة) على أن الجزء الأوسط منها الخاص بالمؤامرات قد غلبه خيال الطفولة الذي بقيت منه حتما آثار في شبابه اليافع، فنقاط الضعف في المؤامرة وطريقة اكتشافها والتحقيق فيها كثيرة وواضحة للقارئ متوسط الذكاء. (على سبيل المثال يتنكر الناصر ليحقق مع المتهم بنفسه فيقسم له الأخير على ولانه للخلافة

دون أن يعرفه ولو من صوته الجارية التي تبلغ عن مؤامرة شهدت جميع أطرافها فيقبض عليهم إلا واحدا لا يهتدون إليه يترك لكي يستطيع تدبير مؤامرة جديدة دون أن تعاود نفس الجارية أو غيرها الإرشاد عنه وغير ذلك كثير).

ويجب أن تراعى المقدمة التي تكتب للمسرحية وضعها في إطارها التاريخي (سنة ١٩١٧ حين كان أمين الخولي يناقش توفيق الحكيم في كتابة التمثيليات لجوقة عكاشة) والتركيز على الدور الثقافي الكبير الذي لعبه أمين الخولي في تاريخ مصر القرن العشرين، من دراسته للأدب المصري القروى موسى باذل ذلك دراسة التراث العربى الشامل بالقاء الضوء على مصر والخروج بهذه الدراسة من الحلقة الضيقة التي لا تتعدى القرن الرابع الهجرى فى بغداد وآثار بلاط الرشيد والخلفاء المترفين على الفن والأدب. ودراسة الطامحة للتوسع بالنقد الأدبى خارج دائرة النصوص المغلفة والكشف عن العلاقات بين الأنظمة العلمية المختلفة وبعضها كالعلاقة بين علم النفس والنقد الأدبى وبين البلاغة والفلسفة، ونظرياته التربوية وتوجيهاته لطلبتها فى كلية الآداب، وعلمانيته حين أشرف على رسالة جامعية عن احتمالات الصدق من عدمه فى قصص القرآن، واشتراكيته حين بحث عن جذور المساواة الاجتماعية فى النصوص الإسلامية المبكرة (كتابه: فى أموالهم ودقته وأصالته كمؤرخ حين كشف عن جوانب من العلاقات الدولية المصرية فى تاريخها القديم (كتابه: صلات بين النيل والقولجا، وهو نص بحث لقاها فى مؤتمر دولى كشف فيه عن العلاقات التاريخية المزدهرة بين سلاطين المماليك وأصحاب الشأن فى روسيا) ورناسته لتحرير مجلة الأدب التى خصصها لتوجيه النشء واكتشاف البراعم الأدبية، وتصديه فى أواخر حياته لاسفاف توفيق الحكيم فى تناول التراث فى مسرحية السلطان الحائر، ومعر كته ضد رجعية العقاد (وبداء ته) وغير ذلك أيضا كثير.

أحمد على بدوى

الراهب المتنكر

مسرحية بقلم / أمين الخولي

عربية - تاريخية - اجتماعية

وقعت حوادثها في الزهراء وقرطبة على عهد الخليفة الناصر

بين سنة ٢٤٧هـ وسنة ٢٥٠هـ

مثلت على مسرح الأوبرا أول مرة مساء ١٦/١٢/١٩١٧

الفصل الأول

ويطشه أن يمدنى بقوة من عنده.. وأؤكد له أن أكون صنعة الخليفة وعونه..
الناصر: نعمت بالصحة ، وهنت بالعافية ، وله أجزل الشكر على ما أولانا من نعمة ، ومن به على قومنا من فضل العلم والعرفه .. ولقد خرج أمرنا بأن ينهد فى رفقتك جيش يثيت ملكك ويرد عليك عرشك ، وعلى رأسه قائدنا سعيد .. (يشير إليه خفية ، فيحنى سعيد احتراماً) ابن المنذر ، وقد أمرنا أن يرافقك

وينحنى مسلماً) السلام على العظيم صاحب الجسد ، الخليفة القاهر أمير المؤمنين.
الناصر: سلام على الأمير.. (يشير إليه بالجلوس فى تهيب)
الأمير: أنا المعتمد على فضل أمير المؤمنين ، اللانذ بكنفه ، قصدته وقد عى أطباء الفبرنج بدائى ، وطاحت الطوائع بعرشى ، فلقيت الشفلاء لديه ، وظفرت بالعافية ، وإنى لأطمع أن أظفر من صولة أمير المؤمنين

يجلس الناصر فى قصر الزهراء الذى هو أفخم طراز للعمارة العربية.. الناصر على عرشه وحواليه خادمان يجملان منشة من الريش الفاخر ، حوله وجوه دولته ، القائد سعيد بن المنذر بلباسه الحبرى قائم فى صدر المجلس.. فى المجلس كراسى الأمير وحاشيته.
حتم: أمير الفرنجة باليهو..
الناصر: يؤذن له .. (يدخل الأمير الفرنجى ومعه راهب ورجلان من حاشيته)
الأمير: (يدخل فى خشوع

ابن شاكر الطيب ليكون أبداً في خدمتك.

الأمير: حياتي وملكى فيض أمير المؤمنين ، ومنحته ، وسأفأخر الفرنج قاطبة برضا أقوى ملوك العصر وأقدرهم..

الناصر: أعز الله الإسلام وأيد الحق (يخلق عليه وعلى رجاله... وينطلق الناصر وراءه الحاشية يرجع سعيد وحده)

سعيد: (يناجى نفسه) فى سبيل الله والإسلام ذلك الجهد .. نخرج إلى القتال .. فلندع حديث القلب والنفس أيضاً لنصفى إلى السيف (تلف فرأى الراهب خارج المجلس لم ينصرف فتقدم إليه) ما بك أيها الضيف الكريم؟

الراهب: (يدنومه) لا شيء.. إنما هى خطرات نفس تقضى مضجعى .. (يدخل إلى المجلس).

سعيد: تبسط .. ما أهمك فتلفه الساعة لديك؟

الراهب: (مقبلاً) إنى لمثلها لأرجوك ، ما أهمنى يا كريم القوم إلا إعجاب ملك نفسى وأخذ على حواسى ، إعجاب بهذه الحياة الزاهرة ، والحضارة الباهرة إعجاب بما رأيت فى طول البلاد وعرضها ، وما أرى الآن من هذه الزهراء لأهول ما رأى الإنسان ، وأجله خطراً (يشير إلى القصر).

سعيد: (مبتسماً) هذا ولما يكمل بناؤها بعد؟ فلا تزال تحمل إليها النفاس من أقطار الأرض . وينفق فيها ثلث جباية هذه الجزيرة ، وماذا أنت قائل إذا رأيت بيت المنام ومجلسه السعى بالمؤنس ، وحوضه العجيب ، وما عليه من تماثيل الذهب المرصعة بالدر تمج الماء من أفواهاها إلى الصوض ، الذى قال فيه العارفون إنه لا قيمة له لفرط غريته ، (هنا تدخل طروب فى خفة) وماذا أنت قائل إذا رأيت سسائر روائع هدايا الملوك وطرائفها ، مما لم يتهيناً لأحد فى جاهلية ولا إسلام؟

طروب: (مقتعة تحدث نفسها) ضيف ثقيل .. أأرجع ؟ لا حتى يرانى .. (سارت بشدة ففتبه).

سعيد: (للراهب) معذرة إذا انصرفت عنك قليلاً (يقبل نحوها).

طروب: رسالة يا سيدى ، جاء أحد الخدم يطلبك متعجلاً..

سعيد: (يدنو منها وهو لا يعرفها) ما هذه الرسالة؟

طروب: (ترزح اللام وتقول فى صوت خافت) إنما طلبك قليلى؟ وأرسلنى إليك فؤادى فلقد نظرتك الساعة هنا وحده بعد انصراف أمير المؤمنين ، فأحببت أن أراك ، فإذا بك تقدم جريدة حساب البناء لهذا الرجل (تتسلم) فندعنى إذن انصرف الآن..

سعيد: على الرغم منى..

طروب: أرجو أن أراك قريباً .. غداً ؟ أو قبل ذلك (ترفع صوتها) إنها تطلبك ملحة يا سيدى ، وقد أرسلت إليك غلامها مرتين يتعجلك ، فلا تطبى.. أن تذهب إليها..

(تحاول الانصراف وقد نسيت أن تسدل خمارها)

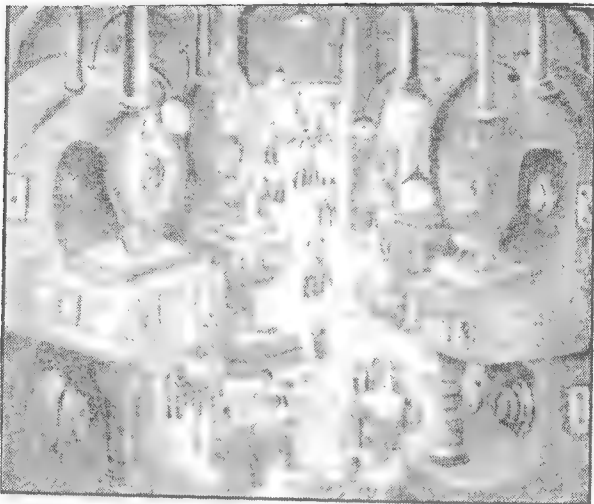
الراهب: (يتقبه جداً لهذا الصوت ، يدنو قليلاً ليحاول رؤيتها) سيدى .. سيدتى ..

طروب: (ذعرت ففطت وجهها) ما هذا؟

الراهب: معذرة إذا تقدمت إليك فى طلب تجرئنى عليه ما رأيت من كريم شمائلك منذ حللت هذه البلاد، على أنى إذا كنت سعيد الحظ فستعذرنى..

سعيد: (دهشاً) قل ما تشاء..

الراهب: (يحدث سعيداً ، ويتفرس بشدة فى طروب ويحدجها بنظرة بين فترة وأخرى ، ويحاول إسماعها جرس صوته) منذ ليال كنت أسير إلى شاطئ الوادى الكبير مرتاضاً ، وكانت قمراء يصيبنى فيها ذلك الجمال الساحر فى ثوبه الأبيض المفضض والنهر يجرى صافى الأديم صامتاً ، إلا همساً خوسواس حلى الحسناء ، وصوت موجات تتراجع من الشاطئ كأنها قبيلات ذلك الأب البار للأزهار القائمة على جوانبه تسبح الله على ما أقاض من نعمة ، فلم يرعنى إلا تشييد أفرنجى يشق الفضاء وكانت لى بهذا اللحن



ولاية ليل ١٩٩٥

الراهب : (لسمعيد) انظر يا سيدي أترى عنه الرفق في باطن الذراع مما يدنو من العضد أثر جرح على شكل السهم ، رأسه إلى الساعد .
سمعيد : نعم.. أرى ما وصفت ، فهل تريد أن ترينا شيئاً من غرائب مقدرتك؟
الراهب : كـ... لا ، بل هي ضرائب القدر .. لقد صدق ظني ، فالسيدة هي صاحبة الصوت . هي أنت ماري ابنة العم ولاشك .. (يدنو منها في لهفة).

الليلة الفاتنة ، ينبعث من أحد جوانب الزهراء وإن صدق حدسي فقد سمعت صاحب هذا الصوت ، ورأيت من لا يحفظ هذا النشيد سواء ..
سمعيد : ما هذا الذي تقول ؟ ماتعني؟
الراهب : سيجرئني لطفك كثيراً ، فاتقدم إلى السيدة أطلب إليها أن تتفضل فتريك ذراعها اليمنى...
طروب : (كأنها لاتفهم.. ترى ذراعها لسمعيد) إن هذا لغريب؟

معرفة ، وكنت أنشدته أيام الصبا ، فتلتمست مصدر الصوت ، فإذا سيدة في أتراب لها يخرجلن البدر حسناً ، بل إنه خجل حين رنت إليه ، فتتقمع بالسحاب ، وأقمت نوره .
سمعيد : قصة شيقة لا نعرف مغزاها .. ثم ماذا؟
الراهب : إنها لأعجوبة حقاً ، لم أر صاحب ذلك الصوت ، ولكنه مازال في أذني ، يذكرنى بشبابي وملاعب صباي ، حتى سمعته سحر

طروب : جربت؟ أيمن ذلك ؟ (في دهشة وسرور)

الراهب : نعم .. أنا هنا (فدنت منه وكادا يتعانقان)
طروب : من غرائب الاتفاق يا ابن العم، فما ساقك إلى هنا؟ وماذا دهي أُمى بعد مفارقتي إياها أخبرني بالله

الراهب : لقد كانت الأيام التي تلت اختفائك أيام محنة ، شهدت عينيها ، ونفصت عينيها ، ولم يجد فيها تأس ولا تصبر ، وما لبثت أن مرضت حتى قضت نحبها ، وهي تهتف باسمك ، تمنى أن تقبلك ، ولكن والأسفاه عليها ، لم تجد إلى ذلك سيلا فقتلها بشها ، وعجل بها حزنها إلى رحمة الله.

طروب : (باكياً) لهفي عليك يا أمه ، وسحقاً لأولئك القساة الذين فـصلوني عنك ، ونغصوا عليك عيشك..

سعيد : (لطروب) هوني عليك ، فذلك ما قضى الله وأراد ، وأصغى لبسقية الحديث.. (لـالراهب) خذ مجلسك واتم حديثك..

الراهب : (لسعيد) أهنا نجلس؟

سعيد : نعم ، فإن هذا الجناح من القصر تحت أمري ، ولا يدخله أحد إلا بإذني (يجلسون)

الراهب : (لطروب) لقد أسلمت الروح ورأسها إلى صيدري ، تتوسل إلى وتستشفعني بالملائكة

والقديسين ، أن أبحث عنك ، ويا طالما فعلت على غير جدوى، حتى كانت إرادة الله ، وانتظمت في سلك الرهبان ، ثم كان من أمري أنى وفدت على بلاد "نفارة" أطلب العلم في حنايا الأديرة. وأقضية الكنائس ، فأدنتني ملكة البلاد ، وقربتني إليها ثم فاجأها مرض حفيدها وضياح عرشه ، فقامها ذلك وأدارت بصرها ، فلم تصب المعونة عند أحد من ملوك الفرنجة ، واضطرت أن تطرق باب من انتفضت عليه وجاربه مرارا فوفدت على أعز ملوك العصر وأقدرهم الخليفة الناصر، لما

رأت ولدها الذي أعيا الجميع لايقدر على شفائه إلا أطباء الغرب مطلع أنوار العلم وسبعث الحكمة ، وقد لفت ذلك نظري ، واستفزني لطاعة محبها أهل هذه الحضارة والصولة ، فوفدت في وفد مع الملكة ، وكان من سعادتني أنى لقيتك يا ابنه العم...

طروب : (مبهجة) لقد أثرت مكانم الذكرى يا ابن العم قاهلاً وسهلاً..
سعيد : مرحباً بالضيف الكريم علينا، له بيننا تلك الصلة والقربة.. (يشير لطروب)
طروب : أقدم إليك يا ابن العم من حمائي في غيـرتي ، وأصبح منى بمنزلة الأخ الشقيق ، القائد البطل سعيد بن المنذر رأس جيوش هذه

الدولة العظمى ورجل السيف فيها..

الراهب : يا حسن ما تخبرت، فقد توسمت فيه الشهامة ، وركنت إليه منذ رأيتـه ، حتى هممت منذ هنيهة بأن أفضي إليه بدخيلة نفسي.
سعيد : قل ما تشاء...
طروب : قل ما تشاء فهو خير من يرتجى ..

الراهب : لقد شفى الملك بأعجوبة من أطباء العرب ، ولقى الخليفة العظيم فوعده المعونة على رد عرشه وغدا يعود القوم إلى ديارهم مفتشين ، أما أنا فاعود بصفقة الفيون..

سعيد : لماذا...
الراهب : تسألني لماذا، لأنى لم أقدم مع الملكة راجياً ولا أطمع في عرش ولا تاج ، والراهب لا يتبع الملك كما يتبعه خادم..

سعيد : فماذا كنت تبغى؟
الراهب : كنت أـحـدثك قبل وصول مارى، عن إعجابى الشـسـيد بما رأيت ، وأن استشفع إليك بها ، لقد أيقنت هذه الحضارة في نفسى ، ما أنا شديد الحرص على تحقيقه ، ذلك أن استقى من هذا النبع الصافى حتى أروى ، وأن أكون رسول خير وسعادة لقومى وبلادى ، لقد آليت ألا أدع جبال (البرت) تحجب هذا النور عن الفرنجة ، وتدعم في ظلام جهلهم الدامس، إنى لطيح هذه الجواجر ، وجاعل ذلك النور الباهر الساحر

استود عكما الله...
سعيد : إنا منصرفون أيضاً
(لراهب) وإنك لفي حاجة إلى
الراحة (يهمون بالخروج)
طروب : إلى التسلاقي ،
وأرجو أن أراكما قريباً .. كن
مطمئناً يا ابن العم ، وسترى
من سعيد شهما كريم النفس
طيب القلب...

الراهب : أقدم لكما شكرى
(خرج هو وسعيد من جانب ،
وخرجت طروب من جانب
آخر)

طروب : (تظفت ناظرة لسعيد
، تنظر مستطلعة فى تجه ،
تقبض أساور وجبهها) ما
هذا ؟ - رجل لا أتبينه (تحدق)
، لا أعرفه ، أكان قريباً منا
يسمع ؟ إنه يقصد إلى هنا
فلأر ما يفعل .. وكيف دخل ؟
ساخرج حتى يعتقد أنى لم
أره ، ولأعد من باب السرفى
المجلس لأرى ماذا يريد
(خرجت).

عبد العزيز بن هشام :
(يدخل فى حذر مفتشاً ، ثم
يخرج فى حذر).

طروب : (تدخل خلسة من
جانب المجلس وتختبئ).

عبد العزيز : (يعود ومعه
ياسر الصقلى)

ياسر : من الذى كان هنا
بعد انصراف الخليفة؟

عبد العزيز : ناد خادما ،
ومره أن يأخذ الأبواب ويمنع
الداخلين

ياسر : تمام .. تمام (يدخل
خادم) لا تدع أحدا يدخل

وحدما ثمانون مدرسة لا فرق
فى طلبتها بين مسيحي
ومسلم ويهودى ، ويجلس
علماؤها لإقراء مختلف العلوم
من إلهية ورياضة وطبيعية ،
فلا يسألون طلبتهم أمن
النصارى هم أم من
المسلمين.

طروب : فليتستر حتى
يحصل ما يريد ، وستكون
عمونه فى هذا التنكر
ومساندته فى هذا التخفى ،
ودجائى إليك أن يكون
قصرك مأواه..

سعيد : لك ما أردت ،
وهانذا خارج إلى القتال بعد
غداً ، فأضع بين يديه قصرى
وخدمى يكون فيه الأمر
المطاع..

طروب : وستكون قريباً منى
يا ابن العم ، فأنكر بقربك
الأهل والديار ، إنى سعيدة
بهذا اللقاء بعد تلك السنين
الطوال ، وسارك فيما بعد
كثيراً (تهم بالقيام) لقد أطلت
المقام هنا ، ونسيت أنى جئت
خفية..

الراهب : (فى تألم)
أبصرفين فى هذا القصر
جارية؟

طروب : كلا كلا ، بل سيدة
.. وإن شئت قل أميرة ،
فليس الرق عندهم ما نعرف
عندنا ، بل هو التسيبى
والاستحقاق .. على أنى -
ولله الحمد - لست الآن
رقيقة ، وفى غير هذا الوقت
أحدثك بما كان من أمرى
(همت بالانصراف) ، والان

يفيض على أرض الظلمة
والجهل ...

سعيد : (ضاحكا) إنك إذن
لتحتاج إلى معاول جد
متينة...

الراهب : أجل وأقوى معول
لئى مروءتك ، فهل تبخلون
بذلك على الفرنجة؟

سعيد : (يتعجب) كيف ومن
أجل ذلك خرجنا من ديارنا ،
وجردنا سيوفنا فى وجه من
حال بيننا وبين ذلك ؟ وهل
كانت هذه البلاد لنا موطننا
وسكننا إلا إحياء لتلك الأمم
الراقة والشعوب الخادمة؟
الراهب : ما أحسن ما تقول
، ولكنى سمعت إلى مدارس
غزاة ، فمكنت ، وقد جرح
نفسى ذلك الرد...

سعيد : أترجو أن يفسح لك
بين قوم يخالفونك جنسا
ولغة ودينا وزيا ، وأنت على
ما أنت عليه من مخالفة لهم
تجهز بها؟ إنك لم تنصف ،
أتمهر بمخالفتهم فى ديارهم
ولا تحترم شارتهم... ثم
تعيب عليهم أن منعوك بعض
مجالسهم .. لا حياة لأمة لا
تحترم شعارها ، ولا تمجد
شارتها..

الراهب : أفاخرج عن هذا
الزى الرهبنى وأزيا بزي
بلادكم لأدخل مدارسكم؟

سعيد : وهل من غضاضة
عليك فى ذلك ؟ إنه زى
دينى ، وقومك على ما هم
عليه من التعصب والمارة ،
أما عندنا نحن فأمراء الدين لا
يفرق أبداً ، وفى قرطبة

حتى الناصر نفسه (يخرج الخادم)

عبد العزيز: كان هنا أحد يطانة الملكة (طوطة) ملكة (النافار) والقائد سعيد .. ولكن رابنى من الأمر أن كانت معهما إحدى جوارى القصر ، وقد خرجت ، وسأعرف فيما بعد شأنها فدعنا من هذا الآن وأخبرنى ، ألا تزال نتردد؟ الفرصة الآن سانحة..

ياسر: العمل مخيف .. العاقبة خطيرة..

عبد العزيز: عجباً لك .. أترضى هذه المهانة ؟ دع الحياة واختر الموت .. أقض على غض شبابك وناضر صباح ، وزاهر مستقبلك فى هذه الدولة ، ما دمت هكذا مترددا وجلا جباناً .. لقد كان الناصر كثير العناية بك ، وكان لك من وراء ذلك حظ عظيم لولا أن انهزم أخوك (نجده) حين ولاه الخليفة قيادة الجيش فى وقعة الخندق ، وجعل خصمك (الحكم) ولى العهد ، يقع فى وفى أخيك ، وكلما ورد لكما ذكر فى مجلس أبيه جعل يوغر صدر أبيه عليك ، ويغزو الفشل إلى جهل أخيك ، بل إلى خيائنه ، حتى كان ما ترى من إبعادك وإقصائك وذهب الأحداث يتصرفون فى شئون الدولة وأنت مغزو مهمل ، أفلا تزال بعد ذلك تردد ؟؟؟ اختر لنفسك..

ياسر: يروعنى قولك دع الحياة واختر الموت على هذا الانزواء ، نعم أنى أقضى يدي على شبابى ومستقبلى ، وأوثر أن أفعل ذلك يدي..

عبد العزيز: إن القضاء على خصمك ، وسجن الذى يحول بينك وبين سعادتك أخف عليك وأهون.. أفق .. إن فى هذا القصر خمسين وسبعمئة وثلاثة عشر ألفاً من بنى جنسك الصقالية كلهم طوع أمرك ، لصرمة أخيك فيهم، ومكانته عندهم ، افتعياً بمثل هذه السواعد والسيوف عن أن تذهب بخصمك (الحكم) إلى حيث لا يهتدى إليه فى أرض ولا سماء وأن فى العرب أنفسهم من ملأت صدورهم السخائم ، وأفعما الحقد على هذه الدولة فلك منهم اليمينيون وأنا الكفيل بهم .. قدر لنفسك ، واذكر أن بينك وبين إعدام خصمك لحظات .. لحظات فقط..

ياسر: (قلق) أخفض صوتك فانا فى مجلس الناصر، وبين يدي ذلك الخصم القوي ..

عبد العزيز: (يضحك فى خبث واستخفاف) : هذا ما لست أجسله .. إن من الباب من خدم قد عقدت ألسنتهم ومعنا قلوبهم وسيوفهم ، وهذا المكان فى مثل هذه الساعة مما لا يستريح به أحد ، من أجل ذلك أردت أن يكون اجتماعنا فى هذا النهار الناطق ، فأنك أن ترد ألا يستريح بك الناس

فكن حيث لا يظن أن توجد خيانة أو تدبر مكيدة فدع كل ذلك وستعرف من شأنى فى هذا ما يدهشك .. دع كل تدبير لى ، وقل علام عزمت ؟ واكرر أن كل شيء قد يتم اليوم ، وأنى على ذلك قدير ، وبه زعيم فلا ترد، ولا تخش شيئاً

ياسر: (فى استسلام) لك ما تريد ، فاتم عملك ، فإنى والله سئمت المقام على هذا الذل.

عبد العزيز: هديت إلى الرشاد فانتظر (يخرج سليف إلى نصف ، ويغمده ثلاث مرات ، فيدخل أربعة رجال متكرون - لياسر -) تعهد الخادم الذى بالباب (يخرج ويتلفت . عبد العزيز متحذرا - يعود ياسر - يحدث الأربعة الداخلين) هذا الذى أمامكم من أهل القصر يحميك ويسهل ما استوعر من طريقكم ، وكلكم من لحقه جور هذه الدولة العاتية ، فاذكروا أنه منذ قليل جلس الناصر على هذا السرير ، وبعد قليل يجلس ولده الحكم ، وذلك الذى لم تروا الراحة ولا الطمأنينة فى ولاية عهده ، وسترون الذل والتشريد فى خلافته ، فخذوه قبل أن يأخذكم ، واذهبوا به فىلى من أخوت من تبون .. سئمتكم تلك الغاية المشتركة ، وتربط قلوبكم تلك الأمانة المرجوة وخطتكم موضوعة مدبرة، وناجحة موفقة إن شاء الله ،

(ثم يقبل الحكم)
الحكم بن الناصر: (يقول
للقالى) وهكذا أنا يا شيخنا
سعيد الحظ .. حسن الطالع ،
وصل إلى من المششرق
ثمانمائة مجلدة ، ولقد كنت
بعثت إلى أديب المشرق أبى
الفرج الأصفهاني من القى
إليه أبى شديد الحرص على
كتابه الأغاني فأثرنا بنسخة
منه ، ولما يشع في العراق وما
هو إلا قليل حتى نتلقاه.
القالى: أطال الله بقاء المولى
وأمتع به العلم وأهله ، فتلك
نعمة من الله على خلقه.
الحكم: وهل قرأ الشيخ تلك
الكراسة التي عهدت بها إليه ،
ليرى ما فيها؟
القالى: قرأتها ولا عيب فيها
إلا أنها جيدة السبك محكمة
الوضع..

ياسر: (للحكم) مولاي ،
خرج أمر مولانا أمير المؤمنين
بطلبك...

الحكم: الساعة كان ذلك؟
ياسر: نعم .. وهو يتعجل
سيدي ، ولذا سعت في طلبه ،
والتمست مكانه في القصر
حيث كان..

الحكم: (للقالى) أكره والله
هذا الضجيج وذلك الصخب ،
ولكن لا حيلة ، فلنر القالى
ينهض احتراماً ما ذا يراد
منا ، سأتاركك يسيراً من
الوقت ثم أعود لا تبرح مكانك
.. (الحكم يسير خارجاً)

ياسر: (يدخل مندفعاً)
مكانك يا مولاي، قف لا تخرج

اتفقنا عليه كما اتفقنا ، ومن
تولى فجزاؤه أن يقتل نفسه
بيده ..

(يغدون سيوفهم)
عبد العزيز: أرايتم؟ ها
نحن في مجلس الناصر ،
في قصر الزمراء ، خصمنا
بعمال أدينا ، فإلى مكانكم ،
وقد أذنت ساعة الناصر
والفوز (يتسللون خارجين)
طروب: (تخرج من مخبأها
في ههش وحقق) ويل لهذه
الدولة من أولئك الدخلاء ،
يأترون برب القصر في
القصر! ما أقيح أن يؤتى
المرء من مأمنه ، ولكن خذوا
حذركم يا خونة فالقدر مرتعه
وخيم ، إلى الموعد قبل أن
يتمكن اللثم (تخرج مسرعة
يسمع في الداخل صوت
قانون شجى وضجيج
استحسان وحركة مدعويين -
يسر في الحديقة عن بعد في
آخر المسرح رجال بين عرب
وفرنجة هم المدعوون - ثم
يدخل عبد العزيز ويأسر).

عبد العزيز: الكل في
شغل ، وما هو إلا قليل ريثما
ترى صاحبك (الحكم) ينتهى
ناحية بعيداً عن الضوضاء ،
إن (القالى) بين الضوضور ،
فلا بد أن يعكف معه على
درس أو بحث.. دنت الساعة
أيها المظلوم ، فكن رجلاً.

ياسر: (في خفوت) ساكونه
إنى يائس ، فليكن ما يكون.
عبد العزيز: تعالى من هنا
، ولتكن كل جوارحك عيوناً ،
فما هى إلا لحظة (يخرجان

والرأى عندي أن يقضى عليه
هنا في قصر الخلافة فذلك
يسر وأكد نجاحاً ، وما
أنتم قد دخلتم القصر
وجعلتم فيه أحراراً ، لا
يعوقكم عائق فاسمعوا يا
سادة (يلتفت حذراً ،
ويخفض صوته) سيقام اليوم
في القصر مهرجان لضيوف
الفرنجة المرتحلين قريبا ،
وسيشغل به الخاصة والعامة
وتعلمون أن خصمكم كثير
الانفراد بشيخه ومحدثه
(القالى) فحيثما ثقفتوه هو
وشيخه إذا اقتضت الحال ..
إن في هذا القصر ثلاثة
عشر ألفاً ونيفاً من الصقالبة
كلهم يائس بامر هذا الرجل
(يشير إلى ياسر) فعملكم
هنا أستر وسترونى حيثما
تكونون ، والعمل بينكم هكذا
: أنت (لياسر) تستدرج
الرجل حتى يدع مجلسه في
الساعة التي ترى فيها أهل
القصر أشغل ما يكونون ،
تسأله أن يلعن الخليفة ،
فيمر في الردهة الشرقية من
القصر ، وهناك تعتصرونه
أنتم بسيوفكم حتى يبرز
وعلى الباقي .. فهل أنتم
مستعدون؟ هل لكم عزم
رجال يعرفون كيف يخلصون
من خصمهم...

الجميع: (بتصميم) نعم ..
رجال بل أسود..

عبد العزيز: إذن أقسموا
على ذلك.. (يستل سيفه
فيستلون سيوفهم)

الجميع: نقسم أن ننفذ ما



سعيد : لقد أفلت رأس الحية ، إن لهم مدبراً لم تصل إليه يدي..

ناصر : فتشوا عنه في كل مكان .. لابد أن يوجد في الأرض أو في السماء (يخرج ويخرجون وراءه)

عبد العزيز : (يدخل من الجانب الآخر ضاحكاً في خبث) فتشوا عنه في كل مكان ؟ لابد أن - يوجد هنا أيها الخليفة العظيم بين يديك ،

وسترى أين يقهر صاحبه (يلتفت فيري من الجهة التي دخل منها خادماً صقليلاً يتمايل سكران) هذا أنت يا صبيح نشوان (يسير نحوه فيأخذ منه كأساً يقرعها بكأسه) فلنشرب معاً على ذكر الخليفة العظيم يابن الزهراء (ويدخل فريق من الخدم فينشدون جميعاً).

زهراؤنا في علاها .
كجثة الرضوان
فريدة لفريد
بين أبناء الزمان

(عندئذ يدخل الناصر).
الناصر : (للحكم) ماذا ؟ أفي مجلس قضاء وخصومه أنتم ؟

حسبكم في مجلس سمر (للمقبوض عليهم) ما خطبكم؟ (لسعيد ما الحديث يا سعيد؟
سعيد : القوم يأترون على المولى ، ويدبرون لقتله في قصره ، ولكن رد الله كيدهم في نحرهم

الناصر : (غاضباً في تأثر شديد) تأترون ؟ ياكل بعضكم بعضاً ؟ يا له من يوم عصيب هذي. وفود الفرنجة ببابكم يلتمسون المعونة منكم وأنتم تخربون بيوتكم بأيديكم ؟ لقد أحاط بكم في جزيرتكم هذه صيغوف الأعداء من الفرنجة الساعين في شق عصاكم ، وتؤهين قوتكم وتفريق جماعتكم ، ثم أنتم هؤلاء تتعاونون على الإثم والعُدوان! أيسم إلا أن - تسدوا ليلى ، وتؤرقوا جفنى ، فحق عليكم الجزاء .. سيروا بهم إلى السجن .

، مكيدة والله ؟ وإن الملاً يأترون بك ليقتلو ، وقد أرسلوا هذا النذل يستدرج المولى في هذه الساعة التي يضح فيها القصر بمهرجان الفرنجة ، وما خرج أمر مولانا بطلب ، ولا كان من ذلك شيء..

الحكم : (يقف مندهشاً) ما هذا الذي أسمع؟

سعيد : هاكـه يا مولاي (يلتفت إلى الخارج وينادي) يا سليمان ادخل بمن معك (يدخل الجنود ومعهم أربعة رجال مقيدون).

الحكم : ياسر .. ما هذا ؟ تكلم ؟

ياسر : (مضطرباً) اقتلني يا مولاي فأني لا أستحق الحياة لقد أضلنى الفساوون ، واستخفني الشيطان ، وما اعتذر بذلك عما كسبت ، بل أقـر بجرمي وعظيم ألي ، فاقتلني يا مولاي

الحكم : انصرفت فخذ مكانك من الخدمة مناصحاً مخلصاً ، وقد عفوت عنك (يقوم ويخرج خزيان ويوجه الحكم كلامه للآخرين) هذا صقليل لا يعنيه من الأمر شيئاً ، وأما أنتم ذوى القربى والرحم الماسة فماذا أتلغ نفوسكم؟

أحد المقبوض عليهم : لسنـا في موقف العتاب ، ولا هذا أوانه ، قد أردنا أمراً ، وأراد الله أمراً ، فليكن ما أراد الله ، ومر بنا إلى حيث تشاء

الفصل الثاني

- المنظر الأول -

مدرسة في قرطبة - الطلبة جلوس على الوسائد - سبورة مرتفعة وقد رسم عليها شكل هندسي ، وعلى قوائمها أدوات الدرس من برجار ومسطرة وما إليها - الراهب بشياب المسلمين بين الطلبة - ابن هشام كذلك بشياب الطلبة.

المدرس : (يتم درسه) وبهذا اتضح تساويهما وتثبت الدعوى ، وصحت النظرية

الطلبة : (يشيرون بالموافقة) المدرس : وتم بذلك درسنا اليوم (يضع أدواته) هل لأحدكم مسألة ؟ (الطلبة يسكتون).

الراهب : لا يا سيدي الأستاذ ، شكرا لله صنيعكم.

المدرس : إذن إلى الغد ، السلام عليكم (يخرج).

الطلبة : (ينهمسون) على أستاذنا سلام الله ورحمته (يشيرون بالتحية) ، ويتسلل الطلبة إلا اثنين

عبد العزيز بن هشام : (للاراهب الذي يستعد للخروج) يا أخانا ، تمهل

قليلا ، قد لحت عليك إمارة الفهم لما قاله الشيخ ، لكن استعجم على تساوي هاتين الزوايتين ، فلو بينت لي ذلك (يقدم له كتابا مفتوحا به شكل هندسي).

الراهب : (ينظر في الكتاب ويشير إليه هذه الزاوية تساوي هذه لتشابه المثلثين الذي اثبتناه فيما سبق ، أو تحتاج إلى إعادة الدليل عليه؟

ابن هشام : لا ، لا ، تذكرت ، أشكرك.

الراهب : (يريد السير) ابن هشام : ما هذا الذي معك أكتاب إقليدس؟

الراهب : نعم ، هو.

ابن هشام : كله أم كراسات منه؟

الراهب : لا ، بل هو كله ، استنسخته.

ابن هشام : هل تتكرم فترينيه؟

الراهب : (يعطيه له) تفضل (يشتغل بتقليب كته)

ابن هشام : (ياخذه فيقلبه باهتمام ، يعثر به على ورقة) أه ، خير (ياخذها بخفة ويخفيها) الورق جيد ، والخط جميل حقا..

الراهب : إنه ورق شاطبي ، والناسخ عامر بن عبد الله. ابن هشام : كم دفعت في

استنساخه؟

الراهب : خمسة دنانير في النسخ والورق.

ابن هشام : حسن جدا ، والقيمة زهيدة (يرد الكتاب إلى الراهب)

الراهب : ألا تريد الخروج؟ ابن هشام : أنا باق هنا قليلا أفكر في مسألة في الجبر.

الراهب : أما أنا فخارج ، السلام عليكم . (يخرج)

ابن هشام : عليكم السلام (يلتفت بحذر ، ويفتح الورقة)

له هذا الحظ السعيد رسالة؟ ماذا فيها؟ (يقرأ فيها) الأب جربرت : سلامي عليك لعلك

قد وفقت لما سعيت له ، ولم يفتك القوم ، أو يشغلوك عما

تأخرت له ، بعثت إليك مع التاجر الذي يحمل هذه

الرسالة بثلاثمائة دوك ، أبدلت بها دنانير عربية ، فتقبلها

هدية للعزراء وخدمة للكنيسة ، وأنكرني في صلاتك : خادمة

الكنيسة : طوطة .. ملكة

النافار .. شاريتها ورسالتها إلى راهب مستنكر .. طوطة

والأب جربرت .. صبح ظني ، الرجل جاسوس الملكة (ينبلونه)

، يؤويه (سعيد ابن المنذر) القائد في قصيره.. لقد خان

الدولة ، فحق عليه الجزاء .. إيه سعيد أفسدت على تديري

الأول ، فلأفسدن عليك امرئ
ولأنفسن عليك عيشك -
لأبدن أمر هؤلاء القوم ،
ولأضربن بعضهم ببعض ،
لأدعهم يتنازعون الملك ،
ويتقاتلون على السلطان .
وتلك قاصمة الظهر ، يموت
(الحكم) فيتقاتل إخوته على
العرش ، يجب أن يكون ذلك
، لقد خالف ابن الناصر عليه
فقتله قاتل ابنه .. يا لك من
قاس أيها الخليفة الناصر ،
لكنك حقاً حازم ، على أنا
سنرى أينما يقهر صعبه .
لأريئك قبل موتك انتقاص ما
أحكمت ، وتقويض ما بنيت .
وأنت يا ابن المنذر سأعلمك
كيف تكون جاسوساً على
لنفسد خطتي (يضع الرسالة
في ثيابه بعناية) .
خادم : لقد خرج الطلبة ،
وتأخرت يا شيخ .
ابن هشام : كنت أفكر في
مسائل من الهندسة والجبر .
فألهاني ذلك عن الخروج ،
ولكن هيا بنا (خرج يتبعه
الخادم)

المنظر الثاني

قصر سعيد بن المنذر القائد
، غرفه من غرفة ، فآخرة
الأثاث ، فيها أراك ووسائد
منضدة عليها كتب غير قليلة
- الراهب في الغرفة مشغولاً
بهذه الكتب وحده ..
الراهب : قد اعتزمت

الرحيل عن هذه الديار بعد
عام ونصف ، قضيته فيها
متزوداً من علم أهلها ،
دارست العلماء ،
واستسخت الكتب ، ولو لم
يكن لدى إلا هذا الكتاب
كتاب إقليدس في الهندسة -
(يشير إليه) الذي لم أره إلا
بين يدي هؤلاء القوم لكفاني
رسائل في العدد ، والآلات
، والميكانيكا ، وكرات أرضية
وفلكية مما يصنع هؤلاء
القوم لم أضع وقتي ، ولم
أحتمل ذل غربتي عيشاً ..
(يجمع كتبه ويشير إليها)
هذا بعض دين العرب على
الفرجة.

سعيد : (مباغتاً) لا نتعجلكم
قضاة (يتسم)
الراهب : إنكم معاشر
العرب كرام ، على أنا نعتزف
بالإفلاس ، فلا بد لنا بالقضاء
، ولا حيلة تجزيكم الإنسانية
شكراً ..

سعيد : لا من ولا أذى ،
ولكم لدينا دائماً ما تحبون ..
وبعد .. فهلا تزال مصراً
على السفر اليوم ؟
الراهب : إن شاء الله ..

سعيد : لقد هيات لك زورقا
وجوادين على الشاطئ ،
ودليلاً يصحبك حتى الحدود
وبعثت في طلب ابنة عمك ،
كما سألتني ، لتلقاك قبل
رحيلك ..

الراهب : لقد غمرني فضلك
، وإنني لأعجز ما حييت على
شكرك ..

سعيد : بعض هذا ، فذلك

واجب الضيافة علينا .. هل
أعدت حقائبك ؟

الراهب : هاذا منصرف
لإعدادها ..

سعيد : يا غلام (يدخل خادم
وينحني) ساعد سيدك فيما
يريد (يخرج الراهب ووراءه
الخادم سعيد وهذه) لقد
انقضت الحروب بضجيجها ،
فلننتهز من الزمن غره ،
ونعطي النفس حقها ، فإنما
هي نزهة قلما تعود .

الضاحك : سيدي أحمد بن
اسحق بأباب ..

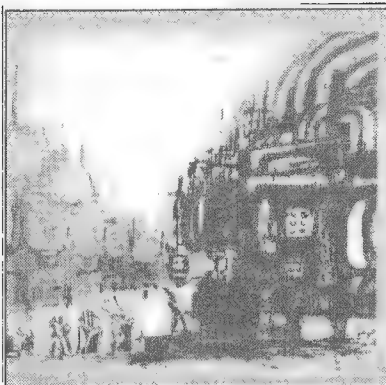
سعيد : (فرحاً) يدخل حالا
(خرج الخادم ، ودخل أحمد
ووراءه الضام ومعه ربطة
وضعها على كرسي ، فتلقاها
سعيد) مرحباً بآين العم
الكريم (يتلقاه في الطريق ،
ويتعانقان بشوق) مرحباً
مرحباً (يجلسان) متى قدمت
من سفرك ؟
أحمد : أمس فقط ..

سعيد : أحمد الله على
سلامتك .. كيف كانت هذه
الرحلة الفرنجية ، موفقة إن
شاء الله وأهلاً وسهلاً .

أحمد : كانت بحمد الله
رابحة ، على رغم ما لقيت
فيها من المصاعب ..

سعيد : حدثنا عما رأيت في
بلاد الفرنجة من الغرائب ،
فإنك تتوغل فيها إلى مدى
بعيد ..

أحمد : لقد أرسينا على بر
فرجة الكبيرة ، وزرت الكثير
من مدنها ، ودخلت قاعدتهم
(بريزة) ومكثت في بلادهم



نحو ستة الأشهر ، بعنا فيها واشترينا على خير ما نحب ، ثم رحلنا مشرقين ، وصلنا إلى نهر يسمى (درين) وهناك لقينا تجارا مشارقة من بغداد مروا ببلاد الصقالبة والبلغار ، فبادلناهم البضائع وأخذنا منهم الفراء والسمور والكهرباء والسيوف والنشاب..

الخالد : يدخل حماملا أكواب شراب يقدمها لهما) **سعيد :** تفضل ، تفضل (ياخذان الشراب ويشربان) هنيئا لك..

أحمد : هنتت (يشير شاكرا) **سعيد :** ثم ماذا يا ابن العم؟ انك لتبعد في هذه البلاد التي لا أمن فيها ولا نظام..

أحمد : نعم ، وقد عرجنا أثناء عسودتنا على بعض الجزر المشهورة فزنا منها جزيرة انكلترة التي يسمى صاحبها (بالانكتار) ، وقاعدته في هذه الجزيرة مدينة (لندرس) ، وبها معدن الذهب والنحاس ، ثم زرنا جزيرة (إيرلاندة) وأهلها على رسم الجوس ، وزهم ولهم عوائد غريبة مضحكة .. وشاهدنا في كثير من البلاد غرائب مضحكة ، وهي ديار ظلمة ، لا أثر فيها لضارة إلا ما يخرج بأهلها عن طور الحيوان ويلحقهم بأوائل بنى الإنسان. **سعيد :** وكيف تعاملون أمثال هؤلاء؟ أنكم لتلقون عنتا..

أحمد : نعم ، تلقى منهم الكثير ، ولكنهم يتحجبون إلينا ، حتى ليضربون النقود عليها الكتابة بلفتهم .. وإلى جانبها بعض الآيات القرآنية ، وكلمات عربية لا يفهمون معناها وما ذلك إلا استرضاء لتجار المسلمين ، لأنهم أصحاب الكلمة في أسواقهم .. وإليك درهم منها ترى فيه ذلك (يقدم له درهما). **سعيد :** (يتأوله) إنها لغرائب حقا ، فاطرفنا بحديثك الشيق ، فقد طالت عنا غيبتك يابن العم..

أحمد : إن لدى من هذه الغرائب الكثير ، مما يكون سمر مجالسنا بعد ، فاذن لي الآن أن أغدو إلى الميناء لأشغال لي في مركبي ، تعجلت زيارتك قبل إتمامها وخبرني

أنت أولاً : كيف لم تتزوج إلى الآن ، وماذا أخر؟ **سعيد :** أخرتني حرب خرجت لها في بلاد (نفارة) التي استتجد أحد ملوكها بالخليفة الناصر ، فرددنا له عرشه ، وما عدت إلا منذ أيام ، ولعل الدهر وجود بهداة يتم فيها ذلك قريبا بعون الله.. **أحمد :** أمل ذلك قريبا .. وعلى ذكر الزواج تقبل مني هذه الهدايا الصغيرة .. (يشير إلى قاع الكرسي ، ويذيع غطاءه). **سعيد :** إنني أنقلبها شاكرا لك يا ابن العم هذا التلطف.. **أحمد :** عفوا أخي ، أنا منطلق الآن وعمما قريب أعود ، لأنعم بحديثك طويلا ، سلام عليك .

هنا من لا يستطيع اللحاق بها
(يدنو من طروب وتدنو منه).
الراهب: فلتصف لكما
الحياة يا ولدى ، لتكن كما
شاء الله ، أتمنى لكما حياة
سعيدة .
(رفع يده)

سعيد: (ضاحكا) لا تباركنا
بركة راهب...

الراهب: (ضاحكا) لا ، بل
بركة صديق ، وداعا يا
عزيزى .. (عانق كل منهما
على حده) .. (يمر الضام
يحمل الحقائق)

سعيد: من هنا .. من باب
الحديقة ، إلى النهر .. استمر
على تخفيك حتى مجاوزة
الحدود .. فى ذمة الله (وداعه
ثم عاد)

يا غلام .. على بالعود
والكنوس .. الآن طاب لنا يا
شقيقة الروح أن نتساقى
كنوس الهوى صافية ..

فلا خير فى الدنيا إذ أنت لم
ترد

حبيبا ولم يطرب إليك الحبيب
قد اطمأنت بنا البلاد ،
ووضعت العروب أوزارها ،
فلتأخذ النفس حظها من
السعادة بقرب الحبيب ..

طروب . طروب أحبك ..

طروب: رائد ذلك عندي
(دخل الضام يحمل عودا ،
أعطاه لطرروب فبدأت تلاعبه)

سعيد: هل لك فى الغناء؟

طروب: لك منى ما تشاء
(دخل الضام يحمل كنوسا
وأبريقا ، وضعاها أمامهما
وخرج) (طروب تداعب العود ،

أنت فتلحوا لك الحياة فى هذه
الديار ..

طروب: أظن أنى أستطيع
الرحلة منها؟

الراهب: قد أساعدك على
ذلك ، وأسعى لى بعض ملك
الفرجة فى اغتدائك ..

طروب: أفقدائى ؟ انى
لست رقيقة يا ابن العم كما

تعرف ، إنى لأحيا فى قصر
الخليفة حياة نساء الملوك ،

لقد أستهوئنى من هذه البلاد
جمالها وعظمتها ، وأصبحت

شديدة التعصب لأهلها ، ولا
أخفى عليك أنى الآن لا أدعى

(مارى) إلا فى فمك أنت ..

الراهب: تريدان أنهم غيروا
اسمك؟ هذا يسير الأهمية ..

طروب: لا ، بل تغير الاسم
والسمى (فى ضحك وتدل)

لقد أصبحت أسمى
باسمائهم وأتزيا بزيمهم

، وأدين بدينهم ..

الراهب: (فى امتعاض) لقد
صبت عن النصرانية مكرهة

ولا بد ..

طروب: حاشا الله ، ما
حملت لديهم خطة عسف فى

دين ولا عرض ..

الراهب: (بعدما وجم قليلا)

لقد تسرعت ، إنى لقيت عنهم

أصول التسامح وسمو

الأداب (بانكسار) فلن ألقى

تسامحهم بتعصبى .. كوني

كما تشائين ..

طروب: أرايت أنسى لا

أستطيع مغادرة هذه البلاد؟

(بابتسام)

سعيد: بل أذكر أنها تغادر

سعيد: عليك السلام
(يودعه إلى الخارج ، ويعود
فيتناول الهدايا) ثوب من
الحرير الجيد ، وسيكة من
خالص الذهب ، وعقود من
الكهرمان ونفيس الجواهر ،
إنها لطرائف أهل لأن يحلى
بها صدر طروب ، لله تلتطفك
يا بن العم.

طروب: (تدخل من الخلف
أثناء كلامه) سلام على
الحبيب .. ماذا ترى؟

سعيد: مرحبا بمينة الروح
، هذى حلى وجواهره أهداك

إياها ابن العم أحمد بن
أسحق مما حملة من بلاد

الفرجة أثناء رحلته بها ..

خذى فانظرى ، سيكة ذهب

يصاغ منها ما تشاءين ،

وعقود من كرائم الجواهر

لا يزينها إلا أنت ..

طروب: هذه هداياك إلى ،

أما أنا فهديتى إليك قلب على

حبك ما قام هذا الذهب على

صفاته ..

سعيد: منى النفس ، أضع

بين يديك قلبى وروحى ..

بنفسى من أشتكى حبه

ومن إن شكك الحب لم

يكذب

ومن لونهانى عنه حبه

عن الماء عطشان لم أشرب

ومن لا سلاح له ينتقى

وإن هو نزل لم يغلب

(يחסون حركة) هذا ابن

عمك مقبل ..

الراهب: أنت هنا يا ابنة

العم؟ مرحبا (تصافحا) لقد

اعتزمت الرحيل اليوم ، وأما

صاحبه تركه لساعته ، واصبنا
فى الشيايب هذا الصليب ولم
نغتر على شىء سوى هذا..
صاحب الشرطة : أرايت أنك
خائن؟ هذه الغرفة ولاشك
مأوى الجاسوس ، وهذا
الصليب من آثاره ..
شرطى : ألفت نظر سيدى
إلى هذا السيف والترس فهما
أفنجيان..

صاحب الشرطة : يقلب
الهدايا سيف وترس
أفنجيان؟ وسبيكة ذهب
وجواهر وثياب حرير (لسعيد)
هذه هدايا الفرغ إليك مكافأة
لك على الضيافة يا غادر ، هذا
جزاء استصناع الخليفة لك!!
إنك لجندى شريف بهذا
السيف تضرب كيد دينك
ودولتك .. خبرنا ما شأن هذه
السيدة؟

سعيد : (بحزن) هل أمرتم
بهتك الحرم ، دعوا النساء يا
جنود..

صاحب الشرطة : سنرى فيما
بعد ما شأننا .. أما أنت فقد
حققت خيانتك (لرجاله) سيروا
به إلى السجن .. (يتقدمون
نحوهم).

سعيد : مكانكم ، أنا أسير
وحدى ، وانتهونى إذا شئتم
(لطروب) وداعا وداعا قد
لايكون بعده لقاء ، فهى مكايده
والله محكمة..

طروب : (صانحة) ويلاه ..
ويلاه .. خذونى معه .. (يغمى
عليها .. يخرجون).

(ستار)



يستقر لدى ذنب ١٩ لئن كان
الذى تذكر فإنها وشاية واش ،
وسعاية نمام.. وسأطلق إلى
أمير المؤمنين فأبراً نفسى
أمامه وأدعه يعلمك كيف تلقى
قادته (يحاول السير)

صاحب الشرطة : قف مكانك
بأمر الخليفة .. إنك أسيرى ،
والذين شكوك لم يرموك بتهمة
مجردة ، بل قدموا من الأدلة
ما أثبت جريمتك ، فخرج الأمر
بإيداعك السجن حالا ، فقل أين
ينزل هذا الجاسوس ، وأين هو
أجب فلعل ذلك يخفف من
عقابك وسخط الخليفة عليك .

سعيد : جاسوس ١٩ ليس فى
قصرى أحد مطلقا ، وهاكموه
فأقلبوه رأسا على عقب
وأخرجوا هذا الجاسوس الذى
تزعمنونه .. (دخل رجال
الشرطة وبينهم طروب)

شرطى : وجدنا هذه المرأة فى
تلك الحجرة المجاورة ، وفى
غرفة أخرى وجدنا سريرا
مبعثر الفراش ، يظهر أن

وسعيد يتهاى لجلسة سعيدة)
الخادم : (بلهفة) مولاي ،
صاحب الشرطة العليا يريد
الدخول قسرا..

سعيد : (فى تعجب) قسرا
١٩ ولم؟ يدخل حالا ، لعله جاء
يتعجلنى أمرا ذا بال ، أو
يحمل رسالة سامية ..
(لطروب) إلى هذه الغرفة
الآن.. (طروب تختبئ)
صاحب الشرطة : (يدخل ،
وراءه رجاله ، دون تحية) أى
سعيد..

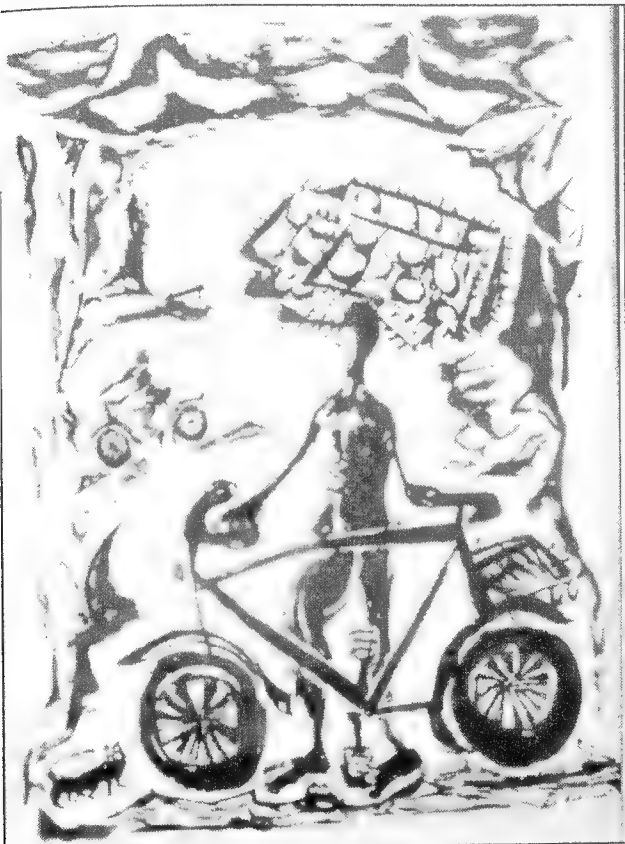
سعيد : (سعى لتلقيهم)
هكذا بلا سلام ولا تحية؟
صاحب الشرطة : لا تقاطعنى
، إنك رجل مريب فلا حرمة
لك..

سعيد : بعض هذا يا صديقى
، اتند ، ألا تدري ما تقول؟
صاحب الشرطة : ليس
الذى تراه الآن صديقك ، إنما
هو رجل ينوب عن أمير
المؤمنين فى اعتقالك
ومحاكمتك..

سعيد : (بدهشة وغضب)
أمير المؤمنين يهتقلنى أنا
ويحاكمنى ١٩ ولم ذلك؟

صاحب الشرطة : (لرجاله)
فتشوا جميع غرف المنزل ،
ولا تدعوا مكانا ، لا يخرج
أحد كائنا من كان (يتفرقون
.. لسعيد) إنك تؤوى فى
قصرك جاسوسا للملكة
(نفارة) ، تركته هنا بعد
سفره ، وحيمته يا خائنا!

سعيد : أيه .. أيه ؟ مهلا لا
أم لك ، أتعونى خائنا ولما



الفصل الثالث

المنظر الأول

(جناح من الزهراء فـخم الأثاث قليله .. فيه بضعة مقاعد ، وفي الصور حديقة الزهراء في صوحة النهار)
ابن هشام : (لياسر) لقد دبرت كل شيء ولعلك اليوم تكون أثبت جناحنا ، وحسبك ما مضى من الزمن .. عام ونصف عام لم تر شيئا من هذه الوعود الكاذبة .. اعتبر بما كان أمس إذ هم يسرحون ويمرحون ، يأننون على الخليفة ، ويهرمون أمور الدولة ، وأنت لا تملك حتى أن يؤذن لك نبئت أن الخليفة يخرج اليوم إلى هذا المجلس ، فالحق الحاجب ، وتلف له .. يجب أن يصدر الحكم اليوم ، ولا يصدر إلا بقتل سعيد بن المنذر طبعاً ، ولا بد من المسارعة في تنفيذه ، ليتم سعيد اليوم أجمل هذه الرقعة فيما يعرض اليوم على الحاجب ، وإذا مات سعيد ، وإنه لمت لحقه خصمك الحكم ..
ياسر : (يتخاذل) لحقه خصمك الحكم ...
ابن هشام : نعم ولا بد ، أما في هذه المرة قلن يكون ياسر ذلك الخائن القلب الذاهب

اللب ، سيموت الحكم في الحمام بيد ممالكه ، ألا تدري من هم ممالكه ؟ أبناء عمومك الصقالية ، قومك وذووقرباك وخير أعوانك ، لا تخف شيئاً ، دع كل تدبير لي ، هيا ، هيا الآن فائق الحاجب ، وادفع الرقعة للكاتب ، ثم وافني في داري ، كن أكثر احتراساً ، ولكن سر دائماً بقدم ثابتة ، وجاش رابط ، ولا تبد ريبة أبداً ، هيا ، هيا بنا (خرجا)
طروب : (تدخل في سلاسل سوداء حزينة كاسفة البال) ظلام في ظلام أيتها الزهراء جنة الدنيا ، أنت أقبح في عيني من جهنم .. ويل لك أيتها الزهراء ولسيدك معك ، إن لم يكن العدل دعامتك والحق أمامك ... رب إنك الحكم العدل ، تحق الحق وتزهق الباطل .. سعيد ، سعيد ثق بالله إذا خذلك الناس أجمعين .. ولي ، ثم ولي ، لا بد لي بمعونة لك ياسعيد ، اليوم المجلس ، فلأحتل لدى (تمام) ليعلمني بما يقضى فيه بشأن سعيد ، اللهم عدلك . اللهم رحمتك .. اللهم عونك (تنلفت وتسير لتنادي) تمام ... تمام ...
تمام : (يدخل وينحنى مسلماً) سيدتي ..
طروب : (لتمام) اليوم

المجلس) ... وأنت صاحب الباب ، وقد يقضى في أمر القائد سعيد بن المنذر بشيء ، فهل لك أن تحمل إلى خير ذلك ، ولك عندي عطية نفيسة ...
تمام : افعل ذلك ...
طروب : ساقوم هنا إلى قريب لتبعث إلى ذلك حينما يتم ، ولك صلتى كائننا ما كان الحكم .
تمام : طوعاً لأمر ...
طروب : إذن سأتنظر .. اجتهد (يشير تمام بالموافقة .. تخرج طروب من باب ، ويرتب تمام المقاعد ويخرج)
حاجب الخليفة : (يدخل وراء كاتبه يحمل أوراقاً - يجلس الحاجب والكاتب) هات ما عندك للنظر الخاص ...
الكاتب : الشفور والسواحل والأطراف ، كل ما حصل منها يحدث باستقرار الأمن والسكينة وإنكماش من الأعداء داخل حصونهم ..
الحاجب : هات غيره ..
الكاتب : أهل الخدمة .. خيانة سعيد بن المنذر وتجسسه ..
الحاجب : ما عندك في هذه بعد ما أفضى به صاحب الشرطة ؟
الكاتب : أقر سعيد أخيراً أنه كان يؤوى رجلاً من بطانة الملكة ، لكنه إنما تخلف يطلب العلم لا يتجسس ..

الحاجب : يطلب العلم ؟ لقد وفدت الملكة طوطة لما هو أكبر من هذا ، فما ضر لو أنها خلفت نصف قومها هنا يطلبون العلم ، أو هل يطلب العلم خلاصة ؟ كذب اللثيم ، ثم ماذا في أمره ؟
الكاتب : لا شيء بعد ما عنده من آثار وهدايا ، وما أبداه صاحب الشرطة الا هذا التأويل الأخير ...

الحاجب : (يتالم) قائد ومقدم ، خبت الطبيعة يفقد الصنعية ، يضرب عنقه اليوم.. ثم ماذا ؟

الخادم : صاحب الشرطة العليا بالباب.

الحاجب : يدخل (يدخل صاحب الشرطة ومعه ياسر وابن هشام مكبلين) ما هذا ؟

صاحب الشرطة : رجلان من أعداء الدولة والله ، واسترينا بأحدهما منذ أيام (يشير إلى ابن هشام) فأحصينا عليه حركته ، ولزم رجالي ، واليوم جاءه خلاصه هذا الصقلى (يشير إلى ياسر) وكأنت الشرطة فى الدار يرقبون ، فسمعوا حديثهم ، وإذا هم يأترون بمولانا الحكم بن أمير المؤمنين وولى عهده ، فأخذا ، وقتشت الدار ، فإذا هذا اللعين كافر جليقى جاسوس ، لا يزال حتى الساعة يلبس ملابس الفرنجة ، ويسدل فوقها هذه الجبة (يفتح عن صدره فإذا مدرعة أفرنجية

وفيهها صليب) ويشد هذه العمامة تمويها وقد حذق اللعين اللسان العربى تكلمه ، فلا يشك سامع فى عربيته . ومنذ بضعة أعوام يدس الدسائس بيننا .. وهو رأس المؤامرة السابقة على مولانا الحكم منذ أكثر من عام ، وهذه رسائله وآثاره تنطق بخيائنته ، وإن كان هو لا يحير جوابا الآن جهدت به قلم يفه بينت شفه ، وظل مطبق الفم كأنه جماد . ولكن عرفت من أوراقه أنه يسمى (فردلند) ويتنكر تحت اسم عبد العزيز بن هشام ..
الحاجب : (لابن هشام) أجب يا رجل عما تنتهم به أو أنفه إذا استطعت .. (أبن هشام ساكت) أجب ، دافع عن نفسك ...

ابن هشام : لن أتكلم ، افعلوا ما تشاءون ...
الكاتب : (غضبا) الله الله ، لقد بتنا لا تستقر بنا الدار ، ولا يطمئن لنا قرار أخذت علينا الجواسيس المسالك ، اضربوا عنق هذا الخائن ، والحقوا به ذلك المماليء الجاحد ..

ياسر : مولاي .. مولاي (يبكى)

الحاجب : لا رعاكم الله يا عوامل السوء ، تقرّبون وتستصنعون فتخونون وتفتكون ، أذهبوا بهم الى السجن (خرج بهم صاحب الشرطة وجنوده)
خادم : (من الداخل) مولانا

أمير المؤمنين ..
الناصر : سلام عليكم (ينهض الحاجب يتخلّى عن مجلسه ، ويقف بين يدي الخليفة (والكاتب وراءه)
الحاجب : على أمير المؤمنين سلام الله ورحمته (يجلس الناصر)

الناصر : ما وراءكم اليوم من الأمر ؟

الحاجب : كل خير يا مولاي ..

الناصر : أحب البسط والإيضاح ..

الحاجب : وردت من الشغور كتب تؤكد استتباب السكينة وأمن الشغور وقام كل عامل على عمله ..

الناصر : ترفع حتى أراها (يعطيها الكاتب للخادم فى إضمامة)

الحاجب : وردت من رقايع المتظلمين عدة وقع عليها بما فيه الخير ..

الناصر : لا أحب أن أراها .. (يعطى الكاتب للخادم إضمامة أخرى)

الحاجب : كانت قد ظهرت ببعض أهل الخدمة ريبة ، إذ ضبط فى منزل القائد سعيد جاسوس للملكة نفارة كان يؤويه ، فقبض وسجن ، ووجدت بداره آثار أيدت اتهامه ، وقد مضى على اعتقاله شهران قتلنا الأمر فيهما بحثا ، فكان القتل جزاءه ..

الناصر : (فى قلق) ونفذ فيه ذلك ؟

فيخرج من هذه الدنيا حسن
الظن ببعض أهلها ، تنفس
عليه قبل الرحيل بعض لوعته
ولك منى الجزاء ومن الله
المثوبة ؟

السجان : قل ما تشاء ، فانه
والله يسرنى ذلك ..

سعيد : خذ هذه الدنانير ، ولا
تلمنا إذا لم نحسن جزاءك ،
فهذا جهد القل ..

السجان : دع هذا ياسيدى
الآن ، ولا تحسبى جلادا
قاسيا ، فانى ذو اهل وولد ،
وللشفقة فى قلبى مكان ، ولن
أبيع مروعتى ، فويل للناس اذا
كان كل ما لديهم يباع ويشترى
حتى المروءة .

سعيد : لكن لا حاجة لى بهذه
الدراهم ، ولئن لم تأخذها
الساعة ليأخذنها غيرك بعدها
، خذها ولتكن لك أولى
(اعطاها له ، وأخذها السجان
في غير اكرتار وأخفاها .)
السجان : هات ما عندك
ياسيدى ..

سعيد : اصنع لما أقول ، هذا
خاتنى خذ ، ثم تنطلق اذا
قتلت الى ابن عم لى من
التجار اسمه أحمد بن اسحق
، داره بقرطبة ، أمام باب
السدة من أبواب دار الخلافة ،
فتدفع إليه هذا الخاتم ، وتقول
له احمل هذا الى مخطوبة
سعيد على نكر زفافهما ، هذا
كل ما أريد أن تفعله ..

السجان : (فى تأثر) اطمنن
، فسأفعل ذلك ولا بد (يسمع
طرق على الباب) اطمنن ولعل
عند ريك فرجا (خرج السجان

حجرة سعيد من الجانب)
سعد صباح الفارس الشاب ..
سعيد : سعد صباحك .. ألى
السعادة ؟

السجان : هذا طعامك
(يضعه) وليتنى أملك سعادتك
، أذن لوهبتهما بسخاء ، لكن لا
حيلة يا صاحبى ، فإنى صفر
الدين ، وليتنى كنت صاحب
الخليفة أذن لفعلت وفعلت
وهبت سعادات ومنحت نعماء
..

سعيد : كفى .. إن لى إليك
كلمة ..

السجان : قل فانى سامع ..
سعيد : ماذا جاء فى شأنى
من أمر الخليفة ؟

السجان : هذا ما أحب
الاعفاء منه يا سيدى ، لأن
أوامر الخليفة لا تخرج إلى ،
ولا أعرفها إلا ساعة نفاها ..
سعيد : لكن لك إلى العلم
سيلا ، فلا تبخل على ..
السجان : لا تخرجنى ، انى
أكره أن أكون نذيرا ..

سعيد : وهل حسبت فى الأمر
ما يسوعنى ، انما أقصاه الموت
، ولطالما سعت اليه فلن أجزع
اليوم منه ، وستجدنى ألقاه
باسم الثغر ، فالى الى جلية ما
تعرف ..

السجان : (بخفوت) يا شؤم
ما أعرف ..

سعيد : أهو الموت ؟
السجان : (بصوت خافت)
ريما ...

سعيد : يا طيب ما تعرف ، ولا
حرج عليك ، فهل لى إلى يد
تسديها لرجل على أبواب القبر

الحاجب : لما ينفذ ، والموعد
اليوم ، لأن مكان الرجل فى
الخدمة ، ومنزلته من الدولة
يجعل ذلك منه فوق ما يقتفر

الناصر : (فى تالم) أكل
هذى القلوب مريضة ؟ وبيك
يا عبد الرحمن (للحاجب) لا
يقتل سعيد حتى أراه ، وإن
صدق ذلك فو الله لأنك لن به
أشد التنكيل ، وما أحب الآن
شيئا .. (ينهض غاضبا ،
يخرج وهم وراءه)

ستار

المنظر الثانى

(سجن قرطبة ، سعيد فى
حجرة إلى جانبه مقيدا
بأغلاله ، الجانب الثانى من
للسجن خال)

سعيد : (ينشد فى حبسه)
يادهر ماذا أردت منى
أخلفت ما كنت أرتجيه
دهر رمانى بفقد إلى
أشكو زمانى وأشتكيه

(يحدث نفسه) وبيك يا دهر
من خشون غادر تفجع ذا
الأمل ، وتدننى الأجل وتقص
حيث يصفو الشراب ، وتفجع
حيث يرجى الأمن ، لادر
درك من مورط خبل .. وداعا
أيتها الحياة الفانية ، وفى لمة
الله حبيب غادرناه ولف
حرمناه .. ولتتلاق فى النعيم
أرواحنا اذا افتترقت فى
الحياة جسومنا (بكى) .

السجان : (يدخل بخطى
غليظة ومعه طعام ، يفتح

وأغلق حجرة سعيد .. فتح الباب الخارجى ودخل طروب ..

طروب : (فى ثبات حداد - للسجان) هذا خط الاذن بقاء السجين القائد سعيد بن المنذر .

السجان : (يأخذه وينظر فيه) تقدمى يا سيدتى ولا تطلى ، فالاذن بوقت قصير (لنفسه) والباقي كذلك (يفتح غرفة سعيد ، يشير إليها ويقول) رب ما هذا ؟ طالما رأيت ولكنى اليوم أوشك أن أبكى (يخرج)

طروب : سعيد سعيد سعيد : (قزعا) ماذا ؟ أصوت الحبيب أسمع ؟ أو واهم أنا حالم ؟ طروب : لا ، لا إلى ، إلى .. (تسانق ، ويهم بهنقهما ، فتحول بينهما السلاسل .) سعيد : طروب .. طروب .. دنياى وحياتى ..

طروب : سعيد .. سعيد .. أملى ونخري .. (بيكيان) سعيد : لنعم هذا الزفاف فى السجن ، وما أروع حفلنا فيه وأبهج ، غداؤنا الآلام ، وشرابنا الدموع وقصرنا الحبس ، وليلنا قصير ، صبحه الموت والفراق ، طروب هذى متصبه عرسك فاجلسى (يتخلى لها عن حشية قش فى حجرته) طروب : لافراق بعد اليوم يا سعيد ، إنما نحن روحان فى جسد ، وإن فساقت هذه الدنيا بظلم الظالمين ، قاله

عادل ، وعنده خير العقبى ، أحبب إلى بان أموت الساعة بين يديك لا سبقك الى حيث اللقاء الذي لا قراق بعده ، سعيد .. سعيد .. بثست الحياة وأهلها !!

سعيد : تعيشين ، وتيقين ، لتذكرى هذا المظلوم البائس ، ولعلك يوما محقة للملا أنه عاش جنديا باسلا ، ومات شريفا نزيها ، فقد أحكمت اليوم مكيدة ..

السجان : (يدخل متعجلا) دنت الساعة ، فلتخرج الآن هذه السيدة ، ما أقسى وأهول .. (يدق الباب)

سعيد : ماذا ؟ السجان : هيا يا سيدتى هيا ، لا سبيلى الى بقائك لحظة أخرى .. هيا ..

طروب (تعانق سعيدا .. ويحاول معانقتها بسلاسله) لن نفترق ، فلنمت معا (تبكى)

سعيد (بيكى) لا ، لا ، وداعا ، وداعا ..

السجان : (لنفسه) لم يبق وقت ، فلأكن قاسيا رغم أنفى (لن فى الحجرة) لا سبيلى الى بقائك ، هيا (يحاول الأخذ بيدها) لا يمكن ذلك أبدا أبدا .. (يجبرها فى رفق ، فإذا خرجت من الحجرة أغلقها ، وذهب ليرى)

سعيد : (يطرق باكيا ، ويظل كذلك طويلا ..) طروب : (تخرج متخاذلة ، فإذا صارت خارج الحجرة

تتهت) لا ، لا ، لا ، لا .. سعيد .. الى لقاء قريب ، بثست الدنيا ويش أهلهما بعبدك ، إلى لقاء لافراق بعده (تخرج زجاجة ترفعها وتنتظر إليها) ما أشهى الى أن أرى فيك الوسيلة الى قرب الحبيب ، هانذا أتقدمك .. (تشرب جميع ما فى الزجاجة وتلقيها) سحقا لدار الظلم !! السجان : هيا .. هيا .. اللهم رحماك .. (يقودها فى شىء من الحيرة الى الخارج) طروب : (تخرج بظهرها هاتفة فى نفسها) سعيد .. سعيد) وتودعه بنظراتها (

السجان : (يعود بعد أن يخرجها) ما رأيت كاليوم يدخل سياف وجنود .. يقاطب رئيسهم السجان)

رئيس الجند : ما عندك اليوم يا سالم ؟ اخرج من لديك : الفارس سعيد بن المنذر ، والملوك ياسر الصقلبي ، والجاسوس الجليقي فرد لند ، وأبدانا بالقائد ، فكل الصيد فى جوف الفرا (السياف يهيم- النطع ، ويضعه ظاهرا على المسرح ، ويتفقد سيفه) السجان : (يفتح غرفة سعيد) سيدى الفارس ، أجب داعى أمير المؤمنين ..

سعيد (يفيق من إطرقته) الموت ؟ ما أشهى ا (يقوم نشطا ويخرج الى ساحة السجن)

رئيس الجند : (للسجان والسياف) هيا .. (الجند

التي تسعى في خلاصك ، وقد بعثت أحد أشرافها إلى هنا ليتم ذلك ..

سعيد : وأمر سعيدا لدى أمير المؤمنين ؟

الملثم : إن أمير المؤمنين موغر الصدر عليك حائق ..

سعيد : لقد خدعوه .. لقد خدعوه .. عافاه الله !!

الملثم : خدعوه لقد أقسم اليوم أن يقتلك ، ويمثل بك أشنع التمثيل ، لتكون عبرة لرجالها ، فسعى الملكة سر لا يعلمه الخليفة ، وهذا الذي ترى أمامك أحد وزرائها ، جاء هذه البلاد من أجلك أنت فقط ، ساعيا لخلاصك وما هو إلا أن تسمع ما ألقى إليك ، فتخلص وتسافر ..

سعيد : (بحده) كفى كفى ، إذن أنت جاسوس في هذه البلاد ، وتحال لنجاتي عن طريق الخداع ، طريق الجبناء .. وماذا تنفعني النجاة وأمير المؤمنين على غاضب !!

الملثم : إن الملكة تعد لك المكان الأول بين رجالها جزاء خدماتك ..

سعيد : (غاضبا) إخسأ .. إنما خدمتها بامر أمير المؤمنين ، وهل تلقن أن أبيعك ديني ويلادي بحياتي التي وهبتها للموت منذ لبست زى الجند ؟ ساء فاك .. قومي وإن ضنوا على كرام .. ياحرس ، يا سالم .. (يمسك سعيد الرجل الملثم رغم سلسله ، يصرخ) ياسالم ..

السجان السلاسل ويخرج .. يتقدم الملثم من سعيد (كيف حال الفارس البطل ؟

سعيد : سبحان الله .. هل بقي في الدنيا من يذكرنا لدى أمير المؤمنين ؟ ما هذا الذي أرى وأسمع ؟

الملثم : عجباً (وكيف تنسى سوابقك في الميدان ، ومكانك من المجاهدين ، وصولاتك بين الأبطال ، ويلاك في منازل الرجال ؟ أذهب كل ذلك ؟

سعيد : في سبيل الله .. لم يشفع لنا من شيء ، ولا أغنى !!

الملثم : فقد وجدت من يشفع لك بعد أن بلغت الروح التراقي ، فاسمع ما ألقى إليك ، واصغ حتى لا أرفع صوتي (يدنو منه .. ويتحدث في خفوت) لقد كنت الساعة بين السيف والنطح كما رأيت ، ولكن ذلك كله قد تأخر بأعجوبة ، وعما قليل ترى نفسك حرا طليقا ، فقد شفعت لك أياديك التي جردها الناصر ورجاله عند الملكة العجيبة ببسالتك وبيلائك ..

سعيد : الملكة ؟ أي ملكة تعني ؟ هل دخل النساء في الأمر ؟

الملثم : لاتتجاهل .. الملكة التي أعدت إليها عرشها ، وأويت رجالها ، وأخلصت خدمتها ..

سعيد : ما هذا ؟ لا أقهم ما تقول .. أي ملكة تعني ؟ أفصح !!

الملثم : إن ملكة النافار هي

يتقدمون إلى سعيد يحاولون تهينته للقتل (

سعيد : ماذا ؟ لعلمكم تجيبون رغبة المقتول ، لا تكف يدى ، ولا يغطي وجهي ، أحب أن أسمى إلى الموت كد أبى ، نحوا عنى سلاسلى ، عار علينا جميعا أن يخاف الموت جندى ..

رئيس الجند : (للجند) له ما يشاء (يفكون سلاسله)

سعيد : (رافع الرأس) أشهد أن لا إله إلا الله ، وأشهد أن محمداً عبده ورسوله وأشهدكم إنى برئ مني ، لم

أجد سيفاً ولا يداً إلا لخير الدين والدولة (يجشوا على ركبتيه ويحني رأسه إلى النطح ... السيف يهيم عنقه للضرب ، ويرفع سيفه .. يلق الباب ، (ويصيح صائح من الخارج)

الملثم : قفوا .. بامر أمير المؤمنين .. (يدخل رجل ملثم معه جندى)

الجندى الملثم مع الداخل : (للسجان) هذا أمر مولانا أمير المؤمنين بأن يؤخر قتل من أمر بقتلهم اليوم ، وإذنه لهذا السيد (يشير إلى الملثم) بأن يلقى الفارس سعيد بن المنذر ويبقى معه وقتاً (يتسلم السجان الأمر ويراه)

السجان : الأمر لمولانا أمير المؤمنين (يتصرف الجند والسيف)

الملثم : (للسجان) أعد إلى هذا الفارس قيوده ، ثم دعنا .. (يتنحى ناحية ، ويعيد

إيصالها ، لكانها من الأهمية

الناصر : يدخل .. يخرج
السجان ، ويدخل أحمد بن
اسحق)

ابن اسحق : (ينثنى محيا ،
ويوجه خطابه لأ مير المؤمنين
) مولاي .. عبدكم أحمد بن
اسحق أحد تجار مملكتكم
العاصمة وابن عم الفارس
القائد سعيد بن المنذر ..
الناصر : ما عندك ؟

ابن اسحق : عرفت يا مولاي
مظاهر الارتياح بالفارس
سعيد ، ولم أجد سبيلا إلا أن
أعيد الى مولاي أمير المؤمنين
ذلك الرجل الذي عاينته جاسوسا
: وما هو بالجاسوس
فسافرت مواصلا الليل
بالنهار ، حتى وصلت الى
مدينته رومية الكبرى ، أفقدت
ذلك الراهب الذي لم يكن هت
إلا طالبا متعلما ، فإذا هو قد
أصبح حبر النصرانية الأعظم
واليابا الأكبر ، وهذا كتابه
الى مولاي أمير المؤمنين
(يخرج رساله ملفوفة من ثيابه
يشير الناصر الى الحاجب
فيأخذها)

الحاجب : (يفتح الرسالة
ويقرأ) من العبد المؤمن
بالمسيح ، حبر النصرانية
واليابا الأعظم إلى صاحب
المجد الخليفة السعيد الناصر
.. سلام رافع منار العلم ..
الله يشهد ماقدستك ببلانكم
الا اقتباسا لنور المعرفة ، وما
أوى قانديكم الا متعلما

الخليفة وحرسه ، فاطلب
اليهم أن يحضروا الى هنا ،
لأن الخليفة سيحيى الساعة
من باب أخسر (يخرج
السجان .. يخلع الملثم نكرته
، فإذا هو الناصر) ايه عبد
الرحمن ، أيها الناصر لدين
الله كيف كنت تلقى ربك بدم
هذا البطل ؟ وكيف تخسر
دولتك هذا القائد الأمين ؟
حمدا لله وشكرا ، لقد بلوته
بنفسي (يدخل الحاجب
والجنود فيحيون الخليفة
بالانحاء)

الناصر : (للحاجب) ماذا
فعلت بتلك المرأة التي سقطت
عند باب السجن ؟

الحاجب : حملها الجندي يا
مولاي إلى الطيبة (فضلي)
طيبية سجن النساء ، لكنها
ماتت لاحس بها ولانها ..

الناصر : ستعرفون بعدها
شأنها ، فانها من نساء
القصر ، وأمرها يعينني ،
وأما سعيد فقد بلوته بنفسى
، فلم أجد إلا خيرا .

الحاجب : لمولانا الرأي
والأمر .. ولقد بلغ بنا
التحرى غايته ، وليس فيما
لدينا إلا دلائل قوية لا تأويل
لها ، وأحسبه اليوم قد تبين
أن الأمر ابتلاء ، فكان منه
ذلك الإيلاء المصنوع ..
(الناصر يسكت قليلا ..
ويسكت الجميع)

السجان : مولاي .. بالباب
رسول حضر الساعة من
سفر بعيد ، أشعث أغبر ،
يحمل رسالة ويتسجل

الملثم : أهذه شهامتكم ؟ إذا
لم ترد النجاة فدعنى أعد من
حيث أتيت ، لا تفضحنى ..
سعيد : إن الفرنجى الذى
يستطيع أن يؤخر أمر
الخليفة خلسه لا يصح أن
يطلق .. يا سجان .. يا سالم
(يدخل السجان) أيها
الحارس الأمين ، امسك بعنق
هذا الرجل ، وارفعه الى أمير
المؤمنين ، وحاذر أن يقتل من
يدك مالك لا تفعل ، لن أطلقه
حتى تقبض عليه .. (الملثم
يسادل السجان إشارة ،
فيتقدم للإمساك بالملثم ،
ويقول لسعيد)

السجان : ساحمله إلى
الخليفة ، فعد الى حجرتك
حتى يقضى الله أمرا كان
مفعولا ..

سعيد : (وهو عائد الى
حجرتة) تسمعون لنجاتى
لأكون عبدا ذليلا لديكم ، لا
تأمنون له ، وقومى يلعنونى
فاخسر الدنيا والآخرة ، إن
الخانن يبيع نفسه فيما يبيع
قومه ودينه .. رضيت بقضاء
الله .. رب .. ما هذا الذى
أرى ؟ رب . فاكشف براعتى
أولا ، فحسبى رضا أن
أبوت موقنا أنى لم أكن ،
ولم أرب ، ونعم الجسراء
جزاؤك فى الآخرة (يكب
باكيا .. يفلق السجان
حجرتة)

الملثم : (السجان) هذا أمر
أمير المؤمنين ، وتلك إرادته ..
وقد رأيت خطه بذلك ،
وستخرج الآن فتجد صاحب



يتجسس على مدارسكم ،
وليس العلم عندكم سرا ..
الصليب الذي وجد لي ، ولا
حرج على مسيحي أن يعيش
بينكم ، والكتاب الذي ضبط
رسالة الي ، صدرت باسمي
، وذيلت بتوقيع مرسلتها ،
وليس ذلك شأن كتب
الجواسيس ، قانديكم برى ..
وله من عدلكم الشامل ما
يحميه إن شاء الله ..
والسلام على الخليفة العظيم

(الهابا سلفستر)

الناصر : (لحاجب) أرايت ؟

الحاجب : الرأي والحكم
لمولاي .. وما هذه الهدايا
النفيسة والسبائك الذهبية
والسيوف الفرنجية التي
أصببت عنده ؟

ابن اسحق : (لناصر)
ياأذن لي المولى أن أبين ذلك ..
تلك هدايا عبدكم الذي يرتاد
أودية تاجسرا في ظل
سوطكم الشاملة .. حملتها ،

الى ابن عمي قبل أن يؤخذ
بدقائق ، فكان اتفاقا أيد
اتهامه وأضعف قولي ما وجد
من الصليب والكتاب ، وقد
ظهر الآن الحق .

الناصر : (بعد إطرارة
خفيفة) ما عرفت من سعيد
سوء قبل اليوم ، ولكن ..
(يسمع صراخ من الداخل
قبل أن يفرغ كلام الناصر)
ياسر : (يصرخ من السجن)
مستجير .. مستجير ..

ياسر : (يصرخ من الداخل)
مستجير .. مستجير ..

الناصر : أحضره وصاحبه)
يذهب السجنان ... ويدخل
ياسر وابن هشام بالثياب
الفرنجية مكشوفة)

ياسر : (مضطربا جازعا ،
يجشو ويقول في اضطراب)
لقد اضلنى الغاؤون ، وما كنت
وحق مولاي أعرف أن ابن
هشام جليقي كافر ، هو الذي
فعل كله ، دير لقتل مولاي

الناصر : وما هذا أيضا ؟

السجان : هذا أحد صقالبة
القصر يامولاي ..

الحاجب : أخذ اليوم مع
جاسوس جليقي وهما يدبران
للفتك بمولاي الحكم ..

الناصر : جاسوس وجاسوس
، تريد الفرنجة الى تهذب بها أن
تخطفنا ..

السجان : إنه يصرخ طالبا
لقاء مولانا أمير المؤمنين ..



يموت ، وقد أفاقت تماما ،
وما هي ذى حاضرة ..
الناصر : (لطروب) تقدمي
يا ابنتي ..

طروب : أبين يدي مولانا
أمير المؤمنين ؟ إن فارسكم
سعيدا برى لم يرب أبدا يا
مولاي ..

سعيد : (يشب فرحا) طروب
.. طروب (في نفسه .. ثم
يقول بصوت مرتفع) أهذا
أنت .. لقد أنقذني عدل مولانا
أمير المؤمنين ..

الناصر : (لسعيد) أو يعنيك
أمرها ؟

سعيد : (في شيء من
الخلج) إنها مسخطوبتي يا
مولاي ..

الناصر : تلك مئة أخرى)
يشير إليهما فيدونان منه)
أسأل الله أن تيششا يا ولدي
سعيدين ، وأن يديم الله ملك
العرب بالأندلس ، يعلمون
الفرجة ، وينصرون الحق
(الجميع ينحنون شاكرين
مؤمنين) حمدا لله ربى ، ذلك
يوم من أيام سعادتي (يسير
خارجا)

السجان : (يدنو من سعيد
وقد وقف إلى جانب صاحبه
(سيدى الفارس دامت لك
النعمة هذا خاتمة الذى
عهدت به الى أدفعه اليك الآن
على نكر زفافك الذى بات
قريبا ..

سعيد : شكرا لك ، وحمدا
لله (يهتف) أيد الله الخليفة
العاذل .. أيد الله الخليفة
العاذل .

دائما ..

الناصر : اضرب بحق الله
عنق هذا الفاجر وذلك
الخان .. (سعيد ينحنيهما
جانبا ويقتلهما داخل
المسرح)

الناصر : (لحاجبه) نعمة من
الله وفضل على عبد الرحمن
..

سعيد : (يعود ، ويحدث
نفسه) أين طروب ياترى ؟
رب أين هي ؟ وماذا كان من
أمرها ؟ (الناصر يتنها
للخروج فيلقاه السجان)

السجان : مولاي .. أرسلت
الطبية (فضلى) جنديا ومعه
السيدة التى حملت اليها وقد
أفاقت

الناصر : لأحب أن أراها
قبل أن أخرج (يدخل الجندي
أمامها فيحيى)

الجندي : (للحاجب) لقد
كانت شربت سما من عصير
البلاثر ، يظل صاحبه
ساعتين فى غيبوبة قبل أن

الحكم ، وكاد للفارس ..
سعيد : وتعبه حتى ضبط
الرسالة عند أحد تلاميذه ..
الناصر : ماذا تقول ، لا أم
لك ؟

ياسر : هو الذى دبر لقتل
مولاي الحاكم ، ذلك التدبير
القديم الذى أفسده القائد
سعيد ابن المنذر ، فتعقبه
حتى أوقعه ، وعلمت منه أنه
وجد طالبا أفرنجيا فى داره
فأخذ بعض رسائله ، وأبلغ
أنه جاسوس ، لقد كنت
مسحورا مأخوذا مفلوبا يا
مولاي لا ذنب لى لا ذنب لى !!
الناصر : لا ذنب لك !! خسا
(ابن هشام) وأنت أيها
الفاجر !! (ابن هشام لا
يجيب)

الحاجب : أعلن أنه لن
يتكلم ..

سعيد : ما هذه الضجة ؟
أى يوم هذا ؟ وماذا يجري ؟
الناصر : على بسعيد
(يذهب السجان) يمثل سعيد
تلقي أولئك الفجرة ، فهم
يزبحونه من طريقهم ..

سعيد : (يدخل فى قيوده ..
يدهش حين يرى الخليفة)
مولاي ، أشهد الله أنى برى ..

الناصر : وأشهد أنك كذلك
، ارفعوا قيوده (يخلعها
السجان) واليك لتكون كما
وليتك سيفا للدين والدولة ..
(يخلع سيفه ، ويقلده إياه)

سعيد : أقذف بى يا مولاي
فى مشجر السيوف أمت
قداء عرشك الذى أخلصت له

الحياة الثقافية

١٢٣

123

منتهى .. الانسجام .. والغرابة

فريد النقاش

فريدة النقاش

على خلفية ملحمة إذ تقع حربان عالميتان وتضيع فلسطين، وتنفجر الثورة الوطنية سنة ١٩١٩ ويقع انقلاب الجيش سنة ١٩٥٢ تقدم لنا "هالة البدرى" فى روايتها الجديدة "منتهى" بناء متعدد الطوابق لشبكة العلاقات الاجتماعية التاريخية فى قرية مصرية تموج بعدد هائل من الشخصيات، لتكون هذه الرواية كما سجل الناقد إبراهيم فتحى "أول محاولة لكاتبة مصرية فى هذا المجال - أى الكتابة عن الريف والذى كان وقفا حتى صدورهما على الرجال.

هناك ترحال دائم من المنتهى وإليها إلى الإسكندرية إلى القاهرة .. إلى أوروبا .. إلى فلسطين إلى الصحراء .. إلى القرى المجاورة

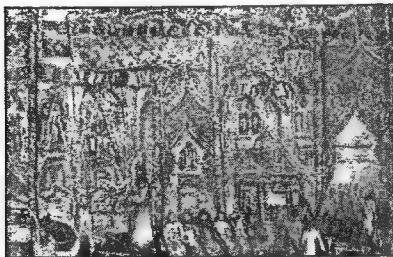
صورته كشهيد بعد ذلك وتتجذز فى الوعي الدينى لأهله ويلده بينما يتجلى شقيقه "طه" عمدة القرية قائدا حازما وعادلا يتواطأ مع الفلاحين ضد البوليس كقوة قهر عمياء تغير على القرية بين الحين والآخر لأسباب نافهة، أو جليلة ولا تختلف ممارساتها عن ممارسات قوات الاحتلال .. فالقهر هو القهر أيا كان لونه [ويكون بوسعنا عبر هذه الشبكة المعقدة من العلاقات والمشاعر والصور والحوادث أن نشم رائحة الخبز، ونسمع أغاني

الكبير والصغيرة، والفضال ضد المحتل فيعود إليه الابن "رشدى" فى مفتتح الرواية جريحا من حرب فلسطين ويطلق "عبد الحكيم" الرصاص على نفسه أثناء ثورة ١٩١٩ وقد كان عضوا فى جماعة اليد السوداء ليكون انتحاره اقتداءا للدوار والقرية حتى لا يهدلها الإنجليز، وكان عبد الحكيم الطبيب الذى تعلم فى أوروبا قد نسج علاقات حميمة مع أبناء قريته وأطفالهم ليكون مشروع قائد ثورى يحلم بتغيير العالم، ولتقاطر

وفى ظل الترحال ينتزع البشر من الطفولة للمرافقة لزواج البنات المبكر، للشيخوخة والموت .. وفى هذا الإطار وحيث الصراع هو دائما ضد قوى من الخارج تعتدى على وحدة القرية وتفتيتها تبرز مجموعة من الشخصيات الفريدة تتعايش وتتصارع حيث يمتزج الواقعى والخيالى، وتصبح "منتهى" مخزنا للحوادث شأنها شأن دوار العمدة الكبيرة الذى تتعاقب عليه الأجيال وكأنه يخزن الحكايات من أزمنة الغليان والأساطير

١٢٤

124



جسمها ، ولم تنفع حيلة في إخفائها ، تسل إليها ولقها فرح طفولي بسطت ملابسها وأطلقتها وإرتجلت رقصة ، وراحت تدور وتدور حتى تالقت ، وخصت وإرتفعت عن الأرض كتلة من النور المشع ، وهي تغنى سعادتها ، والكواكب والنجوم حولها من كل ناحية ، حتى حيل إليها أنها ستذوب في الفضاء إلى الأبد شبيعت ، وانتبعت إلى إنطفاء كوكبين . هزتها بعنف لم يستجيبا ...

ويرفع هذا النص شخصية وبيدة إلى مستوى رمزي فهي القرية بخصوبتها وهي الطبيعة بقدرتها على التجدد وأحداث هذا المناخ في عالمها الخاص والعلاقات من حولها بعد أن تحولت إلى عنصر الجذب الرئيسي .. والمبايسترو الروحي لأوركسترا الكون شأنها شأن الطبيعة ذاتها

المبدعة التي تختبر قدراتها عبر بطلتها القريبة إلى نفسها تلك العراقة بأشواق الروح التي تتحول إلى طاقة تنبؤ لتكتب بهذه الأشواق بعض أجمل الكلمات والصور والأحلام ذات الوشائج العميقة مع التجربة الصوفية ليلتها سهرت تفكر كثيرا في أمها ومصيرها حتى غفت ، أيقظتها طليقة تسع نجمات وكواكب تبرز في حجرها واحدا بعد واحد . أضاعت ثوبها نجمتان صغيرتان ، ثم كوكبان كبيران نجمة ، ثم كوكبا نجمة ، وأخيرا كوكبان سطعت كلها ونوهجت ، وإمتلأ حجرها ببهاء وأهزيج ، وحشود أناشيد عتبة شجبة دفعها انبهارها إلى الخوف والانكماش ، كونت من نيل جلبابها بقعة خباثتهم فيها ، لكن الضياء اخترق القماش وتلاأ ، احتضنتها ، نفست من

الحصاد والأفراح وتتعرف على فطام العجل وصباح الثور ، وطقوس صيد الأسماك في النهر الذي يتالم وامتزاج الخيالي بالواقعي لحد يقين "بيدة" سيدة الدوار الحقيقية العقية دائمة - الخصوبة سليبة "إيزيس" وبهية "وناعسة" بأن رؤياها لا بد أن تتحقق بعد أن كانت قد شاهدت في المنام أمها تموت أثناء الولادة ثم استيقظت لتجد أنها فعلا قد ماتت ..

وكما أن طه العمدة هو محور العالم الخارجي ، فإن وبيدة الزوجة الولود هي محور العالم الداخلي ويؤثره .

وعلى عكس نساء الدوار جميعهن كانت وبيدة رشيقة في زمن عبرت فيه الرشاقة عن الشفاء .. ثم كانت في أعماقها تصدق وجود قوى خفية لتحكم في المضائر من حولها .. رغم أنها رفضت نهائيا أن تستطلع الغيب أو تدخل العرافين دارها .. وهي امرأة مبدعة بالفطرة في قص حكاياتها ورؤاها تتدفق وتستمتع كما لم تستمتع بشيء في حياتها قط ، وتتسحر الكلمات أمامها إلى صور تدفع باللذة إلى شرايينها ، ولا تنتهي إلا وقد سلبت عواطف سامعها ..

ويمكننا أن نرى الكاتبة في "بيدة" المتغوفة بالقص الطامحة إلى ذرى عليا ،

إن ما يحقق له الإكمال معها هو إحساسها الدائم بالرضى ، ومقابلتها الدائمة لكل ما يعصف بها وبأسرتها ، وإيمانها المطلق بتقبل ما يفعله الخريف ، لأنه يمهّد للشّفاء والربيع ، كثيراً ما تأملها وهي نائمة ، وترددت في نفسه هذه الكلمات يا الله من أين أنت بكل هذه الراحة والطمأنينة

ولعل شخصية "وبيدة" هي العنصر الأكثر غنى من بين كل شخصيات الرواية التي تهبها أكثر من مستوى من مستويات المعنى ، وتوزع غنى دلالتها على العالم من حولها حيث ترتبط المصائر الواقعية للشخصيات في ظل حربين عالميتين وما يترتب عليهما من مأسى وإفقار وكساد ليزوغ روحى ميتافيزيقى يشلّل إلى الخبرة الواقعية كآفة جزء منها ، فالعجز الواقعي للفلاحين عن تطوير عالمهم يتحول مع تكرار التجربة إلى قدر تربطه وشائج خفية بقدرة "وبيدة" على التنبؤ ولكن الناس اعتادوا مع الوقت والدعاء إلى الله ألا يتعطّلوا ، وإن يمر يومهم بسلام ، دون أن يملكون وسيلة أخرى

وسوف يتبين لنا فيما بعد كيف أن الكاتبة وهي تتبع مصائر أبطالها قد اهتدت إمكانية وذاكرة جمالية هائلة تضمّنّها الخلفية الملحمية لعالمها ألا وهي الثورة ،

يرفع هذا النص « شخصية وديدة » إلى مستوى رمزي فهى القرية وهى الطبيعة

وذلك حين أبقت على هذه الروح القدرية التي لم تبعث فيها الأحداث الجسام قلقاً أو تساؤلاً .. وتنوعت المصائر المتشابهة بين الرضى بها ، والقلق في إنتظارها المحتوم .

وجاء التاريخ - الذى تعرفه - عن حرب فلسطين والهزيمة فيها وكأنه جزء من سياق قدر مقرر سلفاً وليس نتيجة لصراعات واقعية هي بدورها معروفة وقد أرخ لها أكثر من مؤرخ ومفكر .

وها نحن نجد طه الذى مارس دور العمدة المثالى يتذكر "رشدى" وحديثه الذى يدمى عن زملائه فى الفلوجة دون معين ، اختنق تحت إحساس عام بأن اقدار الكل ليست في أيديهم .. وتبدو صورة الفلاحين وهم ينخرطون في الذكر

وكانهم قد انسلخوا كلية عن العالم الواقعي بصنوف القهر من البوليس والهجنة والإنجليز والطبيرة يتطوحوون يميناً وشمالاً ، تاركين لأجسادهم الرقص على إيقاع القلب الياس من رحمة بشرية . مذكّرين أنفسهم بأن الله حى .. الله حى .. وصاحبهم إيقاعات صاجات صفراء بين أيد خبيرة بالنفوس المطحونة التى تبحث عن واحة ، ولا صلاة لها غير الدعاء لله ، واتخاذ وسيط يحبه يشفع لهم كي يرفع عنهم الظلم .

وتبدو الحياة العابية في زمن السقوط والهزيمة هي حياة الانحذاب والخرافة ولأن الرواية مكتوبة في زمانها هي .. أي نهاية التسعينيات فإن تغيراً ملموساً في القيم يتخلق كتبيان تصنى سواء حين يرفض الأب قتل ابنته الخادمة ألقى خرجت من بيت العمدة وهي حامل ، وبدلاً من ذلك يزوج الأب "زوايج" من بن عمها ، ويقيم فرحاً تتواطى القرية كلها وتتغير لدى الأب عبد القادر الذى عاش بتقاليد الإقطاع ورواه مفاهيم كثيرة حتى أنه لم يعد يرى غضاضة في عمل طه بالتجارة ، والإشراف على الأرض بنفسه ..

وحين كان العمدة يتحالف مع الفلاحين ويصبح واحداً منهم ويتولد ذلك التضامن الكامل في القرية ضد القهر

الذى يلعب فيه عمل
الفلاحين الجماعى الدور
الأكثر مركزية .

وهكذا جرى تخييب
الفاعل الشعبى إلا من ساحة
الخرافة المجذوب إليها هذا
الفعل بسحر خفى . وتؤكد
المكرس سلفا فى المجتمع
الطبقي بينما جرى
الاستبعاد التقليدى
للمهمش ليظل بناء الرواية
على جذته الخارجية -
تقليديا ، لأن تفريد الطبقة
المهيمنة وطمس التفرد من
المسحوقين يصبح عملا
تقليديا وثقيل الوطاة
خاصة إذا كان الزمن
الروائى هو زمن ثورة ...
كان وقودها وقوتها الدافعة
هم هؤلاء المسحوقون
الأجراء ، وإن يقتضى
التعامل مع الواقع فى كلبه
وشموليته حال إعادة
ترتيبه فنيا فى مثل هذا
الزمن الاستثنائى صدقا
موضوعيا هو الأقدار دائما
من كل نزوع رومانسى بل
وتاليه للشعب - على أن
يكشف عن افق أوسع ،
ويفجر طاقة جمالية أكبر
كثيرا من البقاء عند حدود
الطبقة المهيمنة وأفعيا
والتي يخلق تناغمها مع
الشعب قيمة التناغم الكونى
الذى جعل كاتب كلمة
الغلاف للرواية يقول إن
الكاتب لا تسجن عالمها
الروائى فى ايديولوجية
ضيقة ولا رومانسية ساذجة
والحق انها سجنها فى

جرى تخييب الفاعل

الشعبى إلا من ساحة

الخرافة المجذوب

إليها هذا العقل

بسحر خفى

الذاكرة .

لذلك فإن تداخل الأزمنة -
دون ضرورة فنية - يعطى
للمروى - الكاتب سلطة
قمعية على السرد خاصة
حين يتم هذا التداخل على
مستوى صوت الراوى بقدر
ما يبتعد عن العالم الداخلى
للشخصية المروى عنها ، لأن
هذه التركيبية توصلنا
بسهولة أكبر إلى وجهة نظر
الكاتب ورؤيته للعالم أكثر
مما تفتح الباب لتعدد الرؤى
والأصوات وقراءة كل منها .
ولسوف نجد أن أحدا من
الشخصيات الثانوية أى من
الفلاحين الأجراء والفقراء لم
يحظ بوصف تفصيلي
بشخصيته وسماته مثلما
حظى مثلا الحاج عبد القادر
مصباحى والد العمدة
والذى كان هو نفسه عمدة
سابقا رغم أنه لا يلعب دورا
رئيسيا فى علاقات النص

القادم دائما من خارجها كان
الفلاحون يعرفون أنه
"لأجل من خارجهم"
وفى هذه النماذج الثلاثة
من تخير القيم العميق
ودخول الأفكار التقدمية فى
النسيج الصى للعلاقات
تتفتح الرواية على زمن
كتابتها ذلك الزمن الذى
تنهل منه الكاتبة الرواية
رغم الزمن الماضي الذى هو
زمن الحكاية ؟

وهى تجتهد لبناء عالمها
مستخدمة تيار الوعى
والمونولوج الداخلى ،
وتحمل الشخصية المحكى
عنها إلى راوية فى لعبة
الانتقال بين الأزمنة وتدمير
الزمن الواقعى بالبعد من
ضياح فلسطين أى بالهزيمة
والإنتهاء بصدام ثورة
يوليس مع كل من الأخوان
المسلمين والشيوعيين ..
البعد برحلة عوية والانتهاج
برحيل هروبي ، وسوف
وتكتشف بعد قراءة متأنية
أن تدمير السرد الواقعى
للزمن قد أصاب الرواية
بارتباك يفسد المتعة
الجمالية نتيجة فكرة خاطئة
لعلها وليدة إلحاح النقد
الحدائى على امتداد
الاشكال الجديدة فى السرد
دون أن يلتفت كثير من
المبدعين إلى حقيقة أن هناك
طاقة متجددة أبدا للواقعية
ومن ضمن مكوناتها
التعاقب الزمنى التقليدى
الذى يمكن أن يحتل أكثر
مما يتصور كثير من
المبدعين تقليبهم لأوراق



حقيقة عليا الكون على صورتها ، فيصبح القهر المنظم عملا عابرا ، ومجموعة من التفاصيل التي تعترض مجرى السعادة والخيرات الموفورة للقرية كلها بالعدل وكأنما انسجام الإنسان مع الطبيعة الذميرت عنه الرواية تعبيرا شاعريا ومكتفا بديعا هو مدخل لتقسيم خيراتنا بينهم دون صراع فلا كادحون أو مستغلون ولا يحزنون فاهل المنتهى كل لا يتجزأ : ونزرت ثمار المانجو . عسلا سرعان ما تفتخر ، وإسود لونه حول العنق ، ولم يبق اهل المنتهى اطيب من بلج هذا العام ، وقطعوا أسبغته قبل أن ينتهى شهر ثوت .. وهى حالة تذكرنا بأغنية

الفضيحة والستر . وتتحول الرواية على هذا النحو إلى متحف فولكلورى عن عادات الفلاحين وأغانيتهم وأشكال سلوكهم فى وحدة أنثروبولوجية تتأسس على الأحجية والكلمات والتحويلات والإنجذاب وتغيير الفصول والمنحى الخرائطي الذى تبدو منه القرية كمتحف بينما تكاد أن تتقدم علاقتها الواقعية الحقيقية بالقرى الأخرى وبالعاصمة . وسوف تجد فى إسم الرواية منتهى تطابقا فريدا مع الحالة الشعورية والانفعالية فى هذا النسيج الجميل الذى أنتجته الكاتبة لعالم بالغ الانسجام والتناغم أو كانه يستمد منتهى التوافق من وحدة ما للوجود ، حيث تخلق

افق محدود بالبقاء عند حقائق التراتبية الاجتماعية الصارمة التى كان من المفترض أن تقلبها الثورة ولو إلى حين - والسجن الحقيقي لهذه الرواية الجميلة - هو أفقها المحدود هذا بالذات ، وإن قراعتها على هذا النحو لا تسجنها فى إيدولوجية ما وإنما تطلقها من سجن الإيديولوجية السائدة الضيقة بتراتبيتها الاجتماعية وتحيزاتها وأكاذيبها والتي تقف كسد منيع أمام التدفق الوجدانى الحس ، القاسر وحده على خلخلة هذه الإيديولوجية ورد الاعتبار إلى المقموع بإصاعته وبدلا من الولوج إلى هذا العالم الغنى المقموع والذى يبرر زمن الثورة الولوج إليه بكل الأدوات سادت نزعة تجميعية فولكلورية لا يمكن أن تكون أساسا لبناء الهوية المفقودة لهؤلاء البشر وقد أقصحت هذه الهوية عن نفسها فى فعل الثورة . وهكذا كانت خصوصية "وبدة" تتجذر فى الأساطير الكبيرة بينما تتحول طاقة رضية أو أم "حسيبو" الجنسية الفوارة الى نكتة فنجدها وقد ولدت حمارا بعد أن ضاقت القرية بشهوئها العفوية أما أبو المعاطى مستور- فيضاجع الكلبة فى مشهد فضائحي قوامه السخرية السامنة من تناقض

بهذا المعنى تبقى الرواية تعبيرية

رغم الحيل الشكلية الجديدة

المحكمة أحيانا وغير المبررة

أحيانا أخرى

أنها تعاملت مع تجزئ الوعى الأسطوري والإيمان بالسحر من اوساط الفلاحين دون خطة اي دون انتقاد ، فاحيانا ما يخيب مفعول السحر وأحيانا أخري يصيب نعش مفعول الشهيد يطير فعلا ، ومفعول التحويلة يفسد لان صاحبته فكتها ، بينما لا تصدق كل رؤى وبيدة .. وهكذا تغيب الروح الإنتفاذية للراوى الذى بدأ فى مساحات كبيرة من القص كلى القدرة وعليما بكل شيء .

عبد الوهاب الشهيرة ما أحلاها عيشة الفلاح ، ذلك التى انتقدتها الشاعر صلاح جاهين بعد ذلك بقصيدته الشهيرة أيضا

القمح مش زى الذهب
القمح زى الفلاحين

ومعروف ان ما يميز مطلع التاريخ القديم هو إنسجام الإنسان مع الطبيعة نتيجة عدم تضج العلاقات الاجتماعية أو بروز التناقضات الطبقة والصراع الإجتماعى ، ولذا نشأت وحدة الإنسان مع الطبيعة ومع الوسط الإجتماعى المحيط ، وفى الرواية حري تمجيد سحر العمل الإنسانى دون قسوته فى المجتمع الطبقي .

وما يحدث فى المنتهى بيد وكأنه إحالة إلى فجر البشرية رغم أن التعيين الزمنى لحربين عالميتين وذورة وطنية وحرب ضاعت فيها فلسطين التى اغتصبها الصهاينة - هذا التعيين كان يقتضى بروز الحالة الصراعية ..

وبهذا المعنى تبقى الرواية تقليدية رغم الحيل الشكلية الجديدة المحكمة أحيانا وغير المبررة أحيانا أخرى .

بقى ان الكاتبة وقعت فى مجموعة من الأخطاء أولها ابتداء اسم جديد لرئيس الوزراء المصرى أثناء حرب فلسطين والذى كان تاريخيا هو محمود فهمى النقراشى واطلقت عليه

الكاتبة اسم إسماعيل النقراشى وأظن انه قد إختلط عليها اسم رئيس الوزراء السابق على النقراشى وهو اسماعيل صدقى كذلك استخدمت الكاتبة مجموعة من المفردات غير الدقيقة وكنموذج تعبير وتلطعوا بجوارها طوال نهارهم بعد ان فرغت مالايمهم والصحيح خلصت مالايمهم ولكن الكاتبة كانت تتجنب أى شبهة تعبير او حوار عامى حتى ولو كان السياق يقتضيه ويجعله ضروريا . وكذلك عن الكاتبة أن تسوق بيتين من الشعر حول المروعة علي لسان العمدة طه دون أن نعرف أبدا انه من هوام الشعر أو القراءة فبان كانه البيتين اثنتين لنفسها فإقتلعت مكانا لهما . كما

هالة البدرجي : أجنحة الحلم المنكسر

د. سبيل محمد السيد

في قصتها أجنحة الحصان - من مجموعتها التي تحمل هذا الاسم - مختارات فصول / الهيئة المصرية العامة للكتاب / القاهرة ١٩٩٢م - تقدم "هالة البدرجي" المصري القروي الجنوبي "أبو شريف" وامراته في العراق بعد أن توفر لهما ألف دينار، الرجل يرغب في شراء "حصان" بينما تعرضه المرأة على شراء "بقرة" هذا هو المحتوى الحكائي للقصّة، وطوال الزمان الحاضر في الحكاية يحاول كل منهما تبرير رغبته. ومستوى التحليل الذي سنطلق منه هو مستوى "الإنشاء" ونقصاده عملية صياغة الحكاية في خطاب عبر قائل داخلي على الورق (الراوي) من خلال صانع عملية التخاطب (المؤلف) كما تتجلى في العلامة الكلية (النص السردى) المشكل من اللغة المادة الحية والمظهر المعلن عن النص.

الحصان بالسلب، لكن قوته تتعدى ذلك الوصف من جهة دلالة النهي، وتمهد من جهة ثانية لفعل إنجازه آخر، غير أن القوة تنهار مؤقنا حين يتدخل صوت الزوج بنبرة انفعالية تأكيدية يادّسه معلنا أنه سينجز فعله ..

تعلن بنية الاستهلال المشهدى التصويرى المواجهة منذ المصطلح باستحضارها للشخصيتين وصوتيهما دون تدخل يذكر من الراوى، بل نحن لا نعلم منه من هو منشئ السرد، كذلك يتم إسقاط المستلزمات الفعلية لبنية الحوار التقليدى، فلا نجد - على سبيل المثال - (قالت له /

مرجعيتها المفترضة، والصوت هنا ينبئ - بمستوى أدائه اللغوى - عن شخصية من ريف مصر، والفعل الكلامى الأول ببنية النفي المتكررة فيه يحمل قيمة وصفية إخبارية - على عكس ما يشيع في الحوار القصصى غالبا من إنشائية بخطاب موجه بالاستفهام أو الأمر أو النهي أو النداء ويهدف فعل كلام المرأة إلى النيل من هذا المرجع الغائب وتجريده من المنفعة العملية بفرض نقض الفعل المستقلى للزوج المصر على شراء الحصان، من هنا يتبين لنا أهمية حديث الشخصية بصوتها، أن الفعل الكلامى يصف

في " أجنحة الحصان" يدل نظام الخطاب على المضمون فمنذ الاستهلال غير التقليدى يتضح ذلك : - " لا يخض ولا يحلب ساشترية، قلت لك ساشترية، "

لا توجد هنا علامات استهلالية خاصة بإنشاء الحكى مثل (كان / لما / عندما) بل لا يبدأ الاستهلال - على مستوى الخطاب - بالوصف أو بالحدث (الفعل / الحركة) إنما نقف محم بصوت الشخصية الأولى - وليس اعتباطا أن تكون شخصية المرأة - نتحدث عن مرجع غائب بلغة الشخصية الحكائية المراد تصويرها بصوتها الدال على

١٣٠

130



هالة
الهدري

بالتوجه إلى المرأة وكأنه
يتذكر وجودها بالاستفهام
المحول عن دلالتها إلى دلالة
أخرى مثل (الانفعال /
المشاركة).

إذا ربطنا بين توزيع
الاصوات في بناء الخطاب
وتوزيع العوامل السردية
في بناء الحكاية سنجد أن
الفاعلين إحداهما تتحرك من
شغل الرجل لموقع الفاعل ،
وتسير كالتالي :

المرسل / رغبة — المرسل
إليه / الحصان

الموضوع / حصول —
الفاعل / (الزوج / أبو

شريف)
المساعد / ألف دينار —

المعارض / (المرأة / زوجة)
بينما تتشكل هذه اللوحة

من خلال شخصية (المرأة /
الفاعل)

على النحو التالي :
المرسل / حاجة —

بخطابه الموجه تحد أن
أجنحة الحصان تتكون من
عدد من المقاطع طبقاً
للأصوات الراوية كالتالي :

١ - يشكل صوت الراوي
الخارجي المحاييد ثلاثة عشر

مقطعاً سردياً تتنوع بين
الوصف والعرض والربط

بين الصوتين الآخرين .

٢ - ينتج عن صوت المرأة
أحد عشر مقطعاً (جملة

سردية) ستة مقاطع منها
يتوجه فيها الخطاب إلى

الرجل ، وخمسة مقاطع تمثل
متولوجات تعبر عن رغبتها

الخاصة تجاه "البقرة"
بالإرتداد إلى الماضي أو

تخيل المستقبل .

٣ - ينسج صوت الرجل
ستة مقاطع سردية كلها

متولوجات ، الموضوع
الغالب فيها حديثه عن

الحصان من خلال ثنائية
(الماضي / المستقبل) ويحطم
أحياناً بنية المتولوج

قال لها) بل تحد علامات
غير لغوية لفظية تدخل بنية
الخطاب القصصي ، حيث
توضع قبل حديث المرأة
(شرطة خطية) وقبل حديث
الرجل (نجمة) فكاننا فقدنا
الصلة باستهلال الحوار
التقليدي ، مما أخضع نظام
الخطاب لأنظمة علامية
(إشارية اتصالية) أخرى
تحل محل الصورة السمعية
وتثري نظام الحكى في
خطاب طباعي مكتوب ،
وتتحقق بذلك بنية حذف
بلاغي (تجاوز الحذف
النحوي على مستوى
الجملة إلى حذف الجملة
على مستوى الخطاب)

يقصد بها إقامة الموقف
الدرامي بين طرفي الصراع
دون وسيط سردي (الراوي)

٢ - ينطلق الحاضر
الزمني للشخصيتين من

الماضي ويتجه إلى المستقبل
، بمعنى أن كل شخصية

منهما تعيش ثلاثة أزمنة
معاً في اللحظة ، ويقوم

الخطاب الموجه بالتعبير عن
الحاضر ، كذلك صوت

الراوي العالِم بتاريخ
الشخصية الماضي المدرك لما

يدور في ذهنها في الحاضر
، فربوته من الخلف تتخطى

الزمان وتتمازج خارج
الشخصية إلى أعماقها ،

وتقوم كل شخصية بدور
الراوي من خلال حديث

أحادي - مونولوج -
فيستحضر صوته الماضي

ويستدعي المستقبل ، وإذا
تجاوزنا الاستهلال الدرامي

شادوف / الناي) .

بينما يتكون المجال
الدلالي لشخصية البقرة من
المعجم السياقي الآتي :
(كل يوم / أحلب / الفجر
/ الحسد / قشدة / سمن
/ جبن / الخير / تعمر /
الدار / رائحة / الخبز /
الجلة / المشلت / الأبورى
/ بالسكر / الفايش / لبن
/ أسحب / الغيط / جميله
/ لقمة) .

من الواضح أن الألفاظ
الواقعة في الدائرة المرجعية
السياقية للحصان تدل على
(الانطلاق / الجمال) بينما
تدل الألفاظ المرتبطة بالبقرة
على (العادة / الاستقرار /
الغذاء) ولا شك أن
التعارض بين حافز كل
شخصية منهما ينشأ من
التعارض بين ثنائية (الحصان / البقرة) فمن
خلال (الانطلاق / الجمال)
يصبح (الحصان) دالاً على
(الفن) المرتبط بالمغامرة
الدائمة لتحقيق حلم فردي
ذاتي وقد كان الرجل (أبو
شريف) ماثلاً للبطل في
الحكاية الشعبية ، لقد خرج
مرتين ، في الأولى هرب من
بلده الصغير إلى القاهرة
وراء حلمه (الحصان) الذي
باعه (البك) المتحكم في
الواقع والمطمع للأحلام
أيضاً ، لتنتقل رغبة البطل
إلى القاهرة حيث (الحصان
الذي أصبح يعمل في
السياحة ، ليصبح خروج

المرسل إليه / البقرة
الموضوع / حصول
الفاعل / المرأة
المساعد / ألف دينار
المعارض / الزوج
نتيجة لهذه البنية
الثنائية للحكاية يسير
الفعل الكلامي للشخصيتين
في خطين متوازيين لا
يلتقيان في الزمن الحاضر -
من الممكن أن يدرك المتلقي
ماذا سيحدث إذا شارك في
صنع الدلالة الكلية باعتبار
النص علامة مفتوحة - من
جهة أخرى يغلب المونولوج
على الصور الدرامية
للخطاب الموجه - فينتج
الحديث إلى الذات كما صدر
منها - وبصفة خاصة في
المقاطع التي ينسجها صوت
الرجل .
٣ - كي نفهم الحافز
المحرك لكل شخصية (المرسل) نحاول رصد المجال
الدلالي لمعجم الألفاظ
المصاحبة لشخصية (المرسل
إليه) لكل منهما (الحصان /
البقرة) .
ترتبط شخصية الحصان
من حيث مرجعية السياق
التي شكلها صوت الفاعل
(الرجل) بالألفاظ التالية :
(عز / فرح / جاء /
الهاتف / يختال / سيبعد /
أتصور / يطير / جميل /
الأشهب / مزهوا / يهمس /
إيقاع / راقص / الجبل /
السامر / الرقص /
نغمات / الزمار / البلدي
/ أزين / كليم / صوف /
الأصلي / حسن أبو

البطل تجسدية حرة غير
مكتملة لعدم تحقيق الحلم
الذاتي والتوحد بالحصان
(امتلاك وإشباع الحلم
الذاتي) وفي الخروج
الثاني يترك أبو شريف
مصر إلى العراق من أجل
المال الذي سيحصل الحلم
المختلق إلى واقع ، ويشير
البناء السردي إلى أنه لن
يتمكن من تحقيق الحلم ، إذ
إن آخر فعل وظيفي له في
الحكاية هو تناوله للصغيرة
الرضيعة (ونلاحظ ارتباط
الرضيعة بالأم من جهة
والبن من جهة أخرى ،
وبالتالي بالبقرة ومجالها
الغذائي) ليظل الحلم
الفردي بالنق مفهوراً أمام
الحاجة الجمعية بما تفرضه
من التزام ما دى (الغذاء /
الاقتصاد / الاستقرار) وإذا
كان أول فعل كلامي في
الخطاب هو حديث المرأة
يصونها عن الحصان
(الفردي / الجمالي) بنفي
قيمتها (لا يخض ولا يجلب) ،
فإن آخر فعل كلامي - على
لسان شخصية منهما - هو
حديث المرأة كذلك عن
الحصان بتأكيد عدمية نفعه
، بل واعتباره عبئاً على
الواقع المادي الذي تسعى
الأسرة للتغلب عليه .
الحصان زينة يحتاج إلى
عليق .
يكتمل وجه العلامة
الثاني (القيمة / المدلول)
بتناول الوجه الأول (الدال /
الشكل) الذي أصبح رمزاً
للعمل كله ، ونقصد به بنية
العنوان الاستعارية)

عملية من صنع البطل ، فالسرد هنا شخصي وإن تم تسجيله بضمير الغائب . لينتقل الأسلوب السريدي من صيغة الرؤية من الخارج إلى صيغة الرؤية المصاحبة . وقد حرصت المؤلفة على وضع الالفاظ المرتبطة ببينة الشخصية ارتباطا وثيقا بين علامات التخصيص وكذلك التراكيب الاصطلاحية العامية . فحاولت إخضاع بعضها للنسق البنائي والمعجمي الفصيح ببعض التعديلات اللازمة التي لم تغير من روح العبارة العامية ولم تؤثر على دلالتها الكنائية المعروفة ، وكان لخروج مثل هذه التراكيب عن مستواها العامي إلى المستوى الفصيح قيمة جمالية وإضافة سمعية (للمتلقي) كي يدرك أن عالم الفن بلغته المتميزة ليس محاكاة تصويرية لعالم الواقع بلغته المالوفة ، ومن ذلك : "أين هوا؟ الخص الذي يرد الروح؟ نسمة هوا واحدة لانمر من هنا " .

ومن خلال هذه الاستبدالات النحوية والمعجمية الطفيفة يتجاذل عالم الواقع وواقع الفن الذي يستدعيه وينفصل عنه في آن واحد .

الحصان - عند تشكيل الحكاية أو تنظيم الخطاب بل تواجها قضية تعدد مستوى الأداء اللغوي بين الفصحى والعامية ، لكنها قضية تتجاوز ثنائية (فصحي السرد / عامية الحوار) إذ لم يعد الراوي ممثلا للمؤلف ولم تعد الشخصية الحكائية محاكية لمراجع يفترض وجوده في بيئة ذات مكان وزمان ونظام لغوي خاص ، فالراوي قد ينفصل عن الشخصية أو يتحدث بها أحيانا محطما نمطية التشكيل اللغوي الواحد كما تلمس في :

"ولم تكن في حاجة إلى فتح خشمها " لأن الرحيل جاء إنقاذاً من هم يومي يفتتح كل إشراقة شمس " فالوحدة اللفظية (خشم) تفتح صوت (الراوي / المؤلف) لتعلن عن صوت (الراوي / الشخصية) بمحاكاة لهجة المحلية لشخصية من ريف مصر تمثلها الزوجة في القصة . كما يحدث ذلك مع شخصية الزوجة حين يتم التعبير عنه من الخارج يحدث مع الزوج أيضا : "اعتدل في جلسته وهو يتناول منها كوب الشاي ، راح يرتشفه من استكان صغير يشبه أكواب الخمسينية " في قريته " فالخاتبة بين (استكان / الخمسينية) للدلالة على كوب شاي محدد بالعامية العراقية (حاضر الشخصية) والعامية المصرية (تراثها)

أجنحة الحصان) بما فيه من تقاطع نصي مع إبداع العقل العربي الجمعي (الحكايات الشعبية وبخاصة " ألف ليلة وليلة) ، لقد كان حصان العقل الجمعي جاهزا بجناحين بطير بالبطل إلى عالم المغامرة محطما قيود الواقع الزمنية المكانية ، أما حصان القصة القصيرة الفردى فإنه يمتلك "أجنحة" على مستوى (الحلم / الوهم) كما يقول أبو شريف " أتصوره يطير " قد يطير الحصان كما رحل من الصعيد إلى العاصمة (الانتقال المكاني الدلالي من محدود لتوسع محلي) لكنه لا يطير بالبطل بل يغوي (والفن غواية) البطل بالطيران خلفه ليتعمق فعل الانتقال من (القاهرة) إلى (العراق) من المحلي إلى القومي ، مع ملاحظة أن هذه الثنائية وثيقة الصلة بالتراث الفصحي الشعبي ، لتظل مسيرة الواقع مغامرة تسعى لتحقيق الجمالي الفني الذاتي لكنها تصطدم بالسلوك المادي الغذائي ، إن لعبة البناء السريدي (الحصان / البقرة) معادل موضوعي لتجربة إنسانية تحلق بالحصان الساكن في داخلنا فوق واقع منكسرة أحلامه أمام الحاجة ليصبح الحالمون بتحقيق الذات جماعة مغمورة متوحدة في القصة القصيرة .

٤ - لا تفت قضايا الإنسان السريدي في " أجنحة

الغائبون

وفاء حلمي

مسحت دموعها .. خمد
ببيب الخيول في صدرها
حين اجتاحتها الذكرى ..
داخلها تصميم على الماضي
حتى النهاية .. (هذه المرة
سننتفض كالطيور الجارحة
سنخلق حتى يمتلئ الفراغ
بنا .. سننتزع بمخالبنا ما
سرق منا .. ولن ننتهي حتى
تصير الكلمات لنا ..)

بخفة ارتدت (بنطلونا)
من الحيزن ، وقميصا
ينسدل أسفل الخصر ،
ليحجب عن جسدها ثقبات
العيون ، إذا ما أسقطها
زحام الجحافل العاسفة
التي تراها لا محالة خارجة
.. رمت المجلة التي سهرت
على إعدادها . وبقفزات
مترددة صارت في الشارع ..
الساعة كانت تشير إلى
التاسعة ، ويرغم ذلك معظم
المحال مغلقة ، المحطة شبه
خاوية .. والأتوبيس جاء
كذلك .. ومضى يذهب
الطريق بينما تنضات قلبها
سريعة .. ملهوفة لرؤية باقي
رفاقها .. مجالات الحادث
تصنع الجدران .. هتافات
ترج القبة العتيقة ..
نزلت من الأتوبيس ..

كرة القدم القومي أمام فريق
أمريكي ، لكنها تركت
الصحيفة عندما جرت
عينها على عنوان فرعى -
نقل المباراة بالقمر الصناعي
تكلف مائتي ألف دولار -
وراحت تفتش عن شيء
تأكله .. ثم عادت تستأنف
القراءة وهي تلمظ ، إلا
أنها ألت الساندويتش ..
وتوقفت عن المضغ بينما
عينها تلهتان خلف كلمات
تحذر من فيلق ملوث تسرب
للأسواق .. شردت قليلا ثم
ابتلعت ما في فمها
والثقلت الساندويتش ،
وعاودت القضم .. ثم قلبت
الصفحة فما لبثت أن
تشنجت ملامحها ..
انتابتها رجفة .. شيء ما
أطبق على أنفاسها ، ارتفع
وجيب قلبها وهي ترى
صورة لقوات الأمن تقتحم
الجامعة ، وتعتقل جماعة
أبناء الغد ... بالأمس فقط
انشغلت بإعداد مجلة حائط
.. لو ذهبت لكانت الآن معهم
.. غامت الأحرف تحت
سحابة الدموع .. (إن الفراغ
يملا رأسى .. استشعره
يدور .. وأنا أدور حوله ..)

تبقظت في السابعة بشكل
فجائي على رنين المنبه في
الحجرة المجاورة ، الذي
أسكت سريعا ، دون أن
يرتفع صوت أمها ينادى
أبيها وأخواتها الذين
يتيقظون مبتدئين عراهم
اليومي ، ولم يصرخ أبوها
شائما الجميع قبلما يخرج
خابطا الباب خلفه لأعنا
الصباح ، والنسرين السوداء
، والخلف ومن يعوزونه
توقعت أحدهما مريضا ،
فلما تعالى سعال أمها
وأنينها المكتوم أدركت أنها
بخير .. رجحت أن يكون
ضغط أبيها مرتفعا فأثر
النوم على السباب ..

فتحت عينها تقاوم بقايا
النعاس .. قامت متعائلة ...
دخلت دورة الحياة .. أدارت
الصنبور فلم يجبها بقطرة
، ومع ذلك أقررت شفاها ،
عندما وجدت الأواني
البلاستيكية جميعها ملأى
بالماء .. اغتسلت .. خرجت
للشرفة .. نابت البائع ،
ابتاعت إحدى جراند
الصباح .. وعادت لحجرتها
تصفحها ، لم تابه للعنوان
الرئيسي عن خسارة قريب

١٣٤

134



اتجهت للبوابة الرئيسية ..
وجديتها مغلقة .. الصمت
مخيم على المكان ، والساحة
الباندية من خلف السور
الحديدي توشى بسر معركة
غير متكافئة ... وقفت حائرة ..
.. لا تدري أين زملائها ..
.. هواجس راويشها ..
استمرات أحدها ، فرسخ في
ذهنها .. تمتمت : (ربما هو
الاضراب العام) .. لكن
ماليت أن جف سبيل
خواطرها لحظة تحرك
حارس الأمن المكلف بالبوابة
نحوها ، استدارت راجعة
وهي تتوقع بين خطوة
وأخرى يدا ثقيلة تهوى
عنيفة على عنقها ..
تستولفها .. تسالها عما
تحمل ، ثم تجنبها من مكان
ما في جسدها لتلقى بها في
عربة كالسجن ، ترحل بها
إلى حيث لا يعلم أحد ..
أرهفت السمع .. تكات
الحذاء الثقيلة توقفت ، لهذا
بدات تتحرك بخطوات
أسرع .. تحولت تلقائيا إلى
جري ...

أشارت لميكروياص
ينهاذي .. وقف .. ركبت ..
استدارت .. كان الجندي
يبحلق فيها بعينين
مذهولتين .. جلست
تستقرى وجوه الركاب
القلائل ، وكانوا بين عجائز
وأطفال ، وبت لو سالتهم
عما سيفعلونه إزاء ذلك
الاضراب ، لكن سحبات
الوجوه والصمت المسيطر

صوتها : "ماذا لم ترد
سريعا .. اما زلت نائما ..
سأكون عندك بعد دقائق .."
واغلقت الخط قبل أن تتلقى
ردا .. مضت تتدقق من
راسها الأسئلة .. (يبدو من
نبرة صوته ومن تأخره في
الرد أنه كان مائزال نائما ..
امن الممكن أن يحدث ما
حدث وينام مظه حتى الآن
.. ربما تصنع النوم حذرا

على الجميع جعلها تبتلع
السؤال .. ومع ذلك تمتمت
لو تكلموا ليخففوا شيئا
من حيرتها .. شعرت أن
الوقت توقف .. حتى
وصلت إلى ميدان التحرير
.. فأتجهت إلى تليفون عام
، واخذت تجرى عدة
محاولات لم تظفر منها إلا
برنين فجأة شبهت فتحرك
موجا في صدرها .. ارتفع

من مراقبي التليفون .. فهو الوحيد الذى يملك كل الأجابات)

صاحت : 'المهندسين يا اسلمى' .. وافق .. وفى الطريق أرادت أن تعرف كيف سيتصرف الناس .. ترددت قليلا .. فلما أكل الفضول أعصابها .. نزع عنها الحذر .. خرج صوتها حادا مرتجفا : 'مارياك فيما يحدث اليوم ؟ .. فالناس ما تزال معتصمة فى منازلها ..

- رد بانفعال : حقيقى الخصم أقدامه ثقيلة .. لكن الهزيمة جاءت أكبر من التوقع وهذا جعل الناس تكتبب والـ

- بصوت أكثر حدة ردت : إنها ليست هزيمة .. إنه الهدوء الذى يسبق العاصفة .. عند بالذاكرة ليوم الانتفاضة فلم يكن يختلف .. الآن إضراب وبعد قليل ستخرج الناس للشوارع قبل أن تسحق الأقدام الثقيلة رؤوسنا ونحن صامتون .. ستخرج معنا .. (ليس كذلك ؟

التفت .. سدد إليها نظرة متفحصة وهز رأسه فى أسى محدثا نفسه : 'لا حول ولا قوة إلا بالله' .. ثم أوقف السيارة قائلا : 'وصلنا' .. أعطته ما طلب بلا نقاش .. وهى تتمتم وقد احتقن وجهها ..

دخلت العمارة .. بعد أن تأكدت من عدم وجود أحد يراقبها .. داست رز المصعد .. فلما تأخر .. نظرت خلفها مسرة أخرى .. ثم ارتقت الدرج عدوا حتى الطابق السادس .. ضغطت الجرس .. ولم تنزع يدها حتى فتح .. كان ما يزال تحت تأثير النوم .. يتثائب .. ويفرك عينيه المنتفختين المشربتين بحمرة خلفها سهر طويل .. بادرت فى تحد لأنفاسها المضطربة : 'ماذا حدث .. وماذا ستفعل ...؟'

لمعت فى عينيه دهشة فجائية .. همس : 'التقطى أنفاسك وسلمى' .. استسلمت ليد الممدودة ودخلت ، قال لها مشيرا إلى المائدة المكسدة بزجاجات الشراب الفارغة والأطباق المصبوغة بانثار الأطعمة ، وقواكه غير موسمية : 'معذرة .. الشغالة لم تحضر بعد .. والمدام فى باريس .. ثم تسلفها بنظرة متسائلة : 'مايك ، لم أفهم سؤالك ..'

اندفعت كلماتها كالرصاصة : 'لقد اعتقل أبناء الغد ظهر الأمس .. وأمس الأول كما تعلم كان المطالبون برفع الأجور ، لهذا أعلن الإضراب اليوم .. - ماذا تقولين .. أى إضراب .. - الجامعة مغلقة .. ثم أشارت وهى تقويه للمنافذة

: 'انظر إلى خواء الشارع .. ضحك حتى شعرت أن الجدران ارتجت لصدى صوته : 'ياحماسك الساذج .. اليوم عيد العمال إنه إجازة رسمية ..'

تماسكت متحدية الدوار وأسبلت جفניה متحاشية دموعا لمعت .. (الآن فهمت حديث السائق .. ولكن لماذا الحزب خال ١٩)

- لابد أنك اتصلت مبكرا .. كما فعلت معى ، ولقد سهرنا جميعا حتى الخامسة لمشاهدة المباراة وللمرة الثانية تشعر بالدوار وبالخيبة تدفع بكل طاقتها إلى شفا الانهيار .. (هذا كثير على استيعابى .. اتسهبون لمشاهدة المباراة وهناك من هم خلف الأسوار ينتظرون كلمة ، ومن يعانون خارجها من اشتعال أسعار لا يخمد ، بالإضافة لما حملته جرائد اليوم من أخبار التى اعتقد أنها فى صميم الاحتفالات ١١)

- لا تقلقى سنناقش كل ذلك فى الإجتماع الذى سيعقد قبل الاحتفال بالعيد وسنصنر بيان

- بيان ١١ هذا كل ما تستطيعون ١٩ - نعم ولا سنكون جميعا معا .. - لا اعتقد أنه من الأفضل أن نكون معا فى أى مكان .. - الأفضل أن نكسب مقاعد فى البرلمان وهكذا

يفتش عن سبب يلون به
يلقى عليه عاصفة غضبية ..
أصها تسعل .. أخوانها فى
عراكمهم المستمر .. المياه فى
الأواني .. دخلت حجرتها ..
أوصدتها بالملزاج .. أنسلت
إلى الشرفة ، ثرقت
السائرين الذين يمشون
بلامبالاة .. ثمنت لو تصرخ
فيهم .. لكن صوتهما لم
يخرج .. اختلجت شفتاهما :
كيف أجعلكم نقيقون وكل
شيء على مايرام ..
أوصدت الشرفة ... فتشت
عن جواز سفرها الخاوى
الأختام .. فلما تذكرت
الجنية القديم .. أطاحت
بالجواز على آخر
ماستطيع .. شعرت بلسعة
بردة .. اندست فى الفراش ..
سحبت على جسدها
الأغطية .. وانكشيت كجني
لم يخرج بعد للحياة .. تلح
عليها مقولة أمها التى تبرز
بها نومها الدائم : (الأيام
الزفت فايدتها نومها ..)
حسولت أن تلون بالنوم ،
استحال عليها .. نهضت ..
جلست على حافة الفراش ..
تناولت ورقة وقلما من فوق
الكوميدينو (أشعلت
سيجارا واستغرقت فى
شرودها وعلى شفيتها
ابتسامة باردة .. بينما
امتلا فضاء الغرفة بالدخان
...

راس والفيد .. أخرجت
جنيها وناولته للمحصل ..
قلبه ثم رده متبرما .. أعطته
ورقة قئة عشرة قروش
أفضل قليلا ، دس التذكرة
فى يدها بعنف وهو يتمتم ..
تركته ساهمة وانحشرت
وسط الزحام حاول شاب
التحرش بها .. تطلعت إليه
بتأفف ، انشب فى وجهها
شبقا مريعا ممتزجا بتحد
وقح .. عجزت عن الكلام ..
انحشرت بين عجوز ومقعد
.. حاول العجوز معها لكن
سنه لم تكن تسمح له
بمضايقتها .. فجأة صاحت
التي احتلت مكانها بجوار
الشاب .. ثاخذت الشئام ..
من بعيد تطوع رجل :
أركبى تاكسى مادام
الأتوبيس مش عجبك ..
إحنا بنشقى والحريم
بنزاحمنا فى كل شيء ..
وأدينا عاطلين .. وفى لحظة
انقلب الجميع ضد النساء
سبب البطالة .. خرسست
المرأة بينما التصق الشاب
بمؤخرتها وهى تتلملم
مستكية .. همت الفتاة
لمساندة المرأة لكنها صرخت
على السائق المنطلق دون
أكترات : (المحطة يا اسطى)
.. نزلت من الأتوبيس ..
يلفها الفرع .. وهى تستعيد
مشهد المرأة واستعراض
الفحولة

دخلت البيت ، كل شيء
كالاعتاد .. أبوها كدابه

سنستطيع المساعدة ..
.. قاومت كلمة بنينة كادت
أن تنزلق عن لسانها وقالت
: بل سيكون الصمت أولى
للاحتفاظ بما كسبتم ..
رأسه مبتسما : إن حماسك
ينسبك للبدعيات فالهدوء
مرحلة تكتيكية لكسب
الانتخابات القادمة .. ثم نظر
إلى يدها وسحب المجلة
قائلا : "سأهكذا ودون أن
ينتظر الرد .. فريدها .. رفع
حاجبيه .. جحظت عيناه
وهو يتفحص محتواها ..
همس : "مجنونة .. بل انتم
جميعا مجانين تفعلون ما
يحلون لكم دون إذن ، ثم
تأتون إلينا بمشاكلكم .. هذه
المجلة يجب التخلص منها
فوراً .. دخل بالمجلة وثركتها
.. ففتحت الباب وخرجت ..
من الداخل جاءها صوته :
هل ستحضرى اجتماع
الليلة ؟ زمت شفيتها ولم
ترد .. نزلت تجر جر
خطواتها الواهنة .. الدرج
يهتز أسفل قدميها .. لا
ينتهى .. وهى تنزل .. وتنزل
كلماته ترن فى أذنيها
.. تنتصب سكيناً يغوص
نصله فى قلبها ..

وصلت المحطة .. حيث
بدأ الزحام .. تشعر أن اليد
الثقيلة تمكنت منها أخيراً
وأمسكت قلبها لتعصره ..
استقلت (أتوبيسا) مكتظا
كالمتد .. الأجساد تلاصقت
حد الالتحام .. كجثة لها ألف

لعبة الطغوس

قصة

عادل الكاشف

وهو يدخل البيت القديم
قال لنفسه :

- إن المرء يحتاج إلى
مهارة خاصة ليتمكن من
القفز فوق درجات السلم
المتناكس .

فى مقهى بمحطة الرمل ،
تردد صوت المغني :-

علشان مانعلى ... ونعلى
ونعلى ..

لازم نطاطى ... نطاطى
نطاطى ..

بمجرد ثناوله جريدة
الأهرام ، وهو يقلب الشئ

يقرا المانشيت الرئيسي :
« على أمين يتنكب بأخبار

الغد ... »
حضر صديقه القديم

«محمود يونس» تبادل
كلمات المجاملة والمزاح ،

قال له محمود :
- لقد امتلات وربيت كرشا

صغيرا وبيت آثار الوظيفة
عليك ...

فى الصباح ، فوجئ
بالمدير الجديد يستدعيه ،

كلفه عبد الصبور افندى بان
ياخذ معه بعض الأوراق

ويوقعها من المدير ..
اللقاء الأول يكون له اثره

الذى لا يمضى بسهولة ،
ضحك عندما تذكر كلمة

محمود يونس :

- ما إن يتوظف المرء حتى
ينبت له كرش صغير يظل

يكبر مع منحه درجة او
علاوة .. فسأله :

- ولكن تمثال الكاتب
المصري القديم ليس به

كرش ..
- طبعاً ، هذه من

مستحبات الأثراك
أخفى ضحكته وهو يرقب

بطن المدير المنتفخ ، خيل
إليه أن المدير ينظر إليه

باسستكار ، ولكنه وقف
بأدب مؤثر ومد يده البضة

ثم سأله :
- أنت جابر

أجابته مرتبكا ، لاحظ على
المكتب وجود طربوش داكن

الحمرة ، سمع صوت المدير
:

- أنا اعرف أنك الوحيد
بين زملائك فى المكتب ،

الحاصل على بكالوريوس ،
ولكن لماذا لم تدخل الجيش

؟
فقال إنه بسبب عيب فى

القدم يسمى «فلات فوت»
ابتسم المدير أليا ثم قال :

- حظك كويس ، المصلحة
تقريبا ليس بها شباب ..

تقصه بعناية ثم استطرذ

:- أنا لاحظ عنايتك
بشعرك ، وهذا يدل على

خصال طيبة ، ولكن .. لماذا
تطيله إلى هذا الحد ، طبعاً

أنا لا أحب أن أ تدخل فى
حريتك الشخصية ، ولا

أربط بين المظهر والأخلاق
ولكن .. دون تردد وبخضوع

تام انزعج هو نفسه وقال :
- ساقصه يا افندم

- عظيم ..
سأله عبد الصبور افندى

رئيس القسم :
- هل رايت طربوش المدير

؟
لقد احبب فى نفوسنا

ذكرى تلك الأيام الخالدة من
تاريخنا ... ثم وكأنه يخطب

...
- إنكم .. اقصد جيلكم

يتصور أن الطربوش مظهر
من مظاهر الجمود

والرجعية ، ولكن أن الألوان
لتفهموا أنه إنما يدل على

قوة شخصية نادرة فى
زماننا هذا الذى طغت فيه

القيم المادية والإلحاحية ...
فابتسم جابر وقال مداعبا :

- لو سمع منك هذا
الحديث ربما منحك شرقية

استثنائية ... او علاوة ..



فرد عبد الصبور أفندي
باسلوبه الخطابي:

- أنا رجل حقيقي ، لا
أسعى وراء منصب أو نفوذ
أو مال ، ولكن عبد الفتاح
بك رجل من أصحاب
المبادئ الراسخة ، أكثر
الله من أمثاله ، إنه يستحق
أن يكون زعيما لا مجرد
مدير لهيئة أو مصلحة
قال وهو يدخل البيت
القديم :

- إنه مهما كانت مهارة
الشخص ف ينبغي أن يحذر
وهو يضع قدمه على كل
درجة
رن التليفون على مكتب
عبد الصبور أفندي وبعد
قليل ناداه :

- تليفون لك يا جابر ...
نظر إلى رئيس القسم
باستغراب ، ولكنه تناول
السماعة ، سمع صوت
"منال" وشعر بأن العيون
تتركز عليه بفضول ، طلبت
مقابلته فرد بصوت خافت :
- أسف ، هذه الأيام أنا
مشغول جدا ..

- لماذا تحاول التهرب
مني ؟

صمت ...
- على العموم .. أنت حر
....

أحس بالحركة متوقفة
تماما في المكتب ، وأن
العيون كلها مركزة عليه ...
الفتلات المفاخرة ...

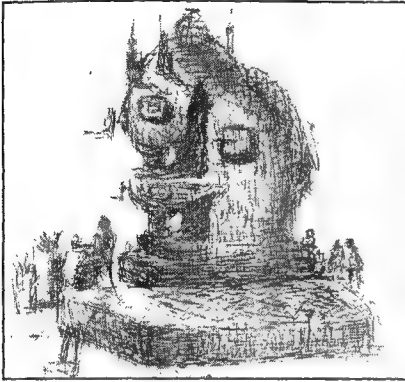
الدخول في إطار جديد
والهروب إلى مدار جديد
كلما سنحت الفرصة أو
تغيرت الظروف ... الرجل

يحتاج إلى حرية دائمة لكي
يستطيع تحقيق كل هذا ...
- تليفون لك يا جابر ..
لم يكن ... تناول
السماعة :

- ما هذا الكلام الذي
كنته ؟

قلت ثم انتظرت قليلا
ولكنه لم يرد ، أصرت على
مقابلته .. شعر بخرج
الموقف ولكنه قال لنفسه :
- الأمر يحتاج إلى بعض

الصبر ...
بالغت في التناقض والزينة
لتخلفني الإرهاق البادي
عليها ، تجنب النظر إليها :
- فضلت أن أكتب لك
لاتحاشي الانفعالات ..
- أطمئن .. أنا متماسكة
، ولكني غير مصدقة ، ثم
بانفعال مكبوت : - أنت
لست طبيعيا هذه الأيام ..
تكلفت الابتسام وهي



١ تسالته :

ولكنى لن أنقل عليك ..
هلى هذا هو قنارك النهائى

أوصلته إلى حالة جديدة ،
جربا معا كل شىء وصار
يتوق إلى حياة وبنت له
طابع مألوف ، قديم وتقليدى

فوجى فى الصباح بعبد
الصبور افندى يرتدى
طربوشاً ، قال مدافعا :

- لقد كنت أحتفظ به فى
الدولاب ، كنت أعلم انى
سأحتاجه يوما ..

الارتفاع فوق سلم متاكل ،
لا يغرى بالاطمئنان
قالت له بالتليفون :

- إن شخصا قد تقدم لها ،
فهل تقبله ؟

أحس أنها مبتذلة حين
صارحته قائلة بان جسمها
لا يتحمل ديب أنامل غريبة
... خشى أن يكون عامل
السويتش قد سمع المكالمة ،
وانهى الحديث بالقتضاب
وقسرد أن يرفض الرد على
مكالماتها بعد ذلك ... فى
اليوم التالى لاحظ بدھشة
عظيمة أن عددا من الموظفين
يرتدون طرابيش .. دخل عبد
الفتح بك فاستقبله الموظفون
وعلى رأسهم عبد الصبور
افندى بالهتاف وكلمات
المديح وكأنهم فى مظاهرة ،
فأوسع فمه عن ابتسامة
عريضة زائفة .. قال لنفسه
مخادعا :

- إن المرء لا ينبغى عليه
الخروج عن المألوف حتى لا
يفقد انتماءه ، وإن عليه أن

الطرابيش مرة أخرى ، ثم
قال بصوت عال :

- الأشياء بركتها قلت منذ
اختفت الطرابيش .

وهو يقف على محطة
الأتوبيس فى طريقه للعمل
تمنى أن تبتلعه الأرض وهو
بهيمته الغريبة عندما سمع
صبيحين يتغامزان عليه
وتجرا أحدهما فصاح :

- لا ينقصه سوى جرنال
ودبiche .

وشعر بان كارثة قد حلت
به عندما أحس بشخص ما
يربت على كتفه ، فاستدار
ليرى صديقه محمود يونس
بملابسه العسكرية وقد
نظفت عيناه بالسخرية وهو
خبره بأنه لم يقرأ جرائد
الصباح ليعرف أن الأثرانك
قد عادوا .

يسرع قبل أن يأتى اليوم
الذى يصير فيه الموظف
الوحيد المنبوذ الذى لا
يرتدى طربوشا .. بذل جهدا
عظيما حتى توصل إلى
محل للطرابيش فى أحد
الشوارع القديمة ، كانت
اللافتات تملأ الشوارع
وعلى محل الطرابيش علقت
لافتة من القماش يعلن فيها
صاحب المحل ترحيبه
بزيارة الرئيس نيكسون ،
لاحظ نشاطا غير عادى
بالمحل وقد أخبره صاحب
المحل العجوز أن عددا من
الأشخاص قد حضروا
لشراء طرابيش ، وربط بين
ذلك وبين زيارة الرئيس
نيكسون ودعا له وللرئيس
السادات الذى حقق النصر
كما دعا أن تعود موضحة

يحدث كثيراً

إبراهيم داود

(٢)

.....
أن تسكن في حارة ضيقة
في مكان ما
في غرفة واسعة
وتكون المداخل واضحة
وقبل مغادرتك مباشرة
تصير صديقاً للحارة كلها
للطبيب الذي يتحدث عن نفسه طوال
الوقت
للغاة التي لا تحب نزار قباني
للقهوجي الذي لا يشرب الشاي
للقران المقامر
للجدران الطرية....
وبعد سنوات تحاول أن تذهب إلى هناك
الداخل واضحة
ولكن الحارة...
لا وجود لها .

(٣)

.....
أن يكون بين أصدقائك
شخص مبهج اسمه محمد ندا
تلتقيان على قتران متباعدة

(١)

يحدث كثيراً
أن تجد نفسك خائفاً من الاقتراب منه
الشباك الذي ينبغي أن يفلق....
فتزحف على الأرض خمسة أمتار
متذكراً طول الرحلة مقولة أمك :
« رأسك أثقل من جسدك »
فتحبو في المتر الأخير
شابكا رجلبك بشيء ثقيل
.. في أي طابق كنت ؟
في أي شارع ؟
فقط كانت الأضواء خائفة
وحثفك أكيد إذا اقتربت واقفاً
تماما كما يحدث قبل النوم أحيانا
عندما تتخيل أن نبضك غير طبيعي
فتحاول أن تجسه بنفسك
فتزداد توتراً
لأنك لا تعرف متى يكون النبض طبيعياً

فتذكر لقطاتٍ من طفولتك
وموتى كنت تحبهم
وتخيل جنازتك
ووجود أصدقائك وهم يودعونك
وتفترض العالم بدونك
ياله من عالم تعيس ١١ ؟

فتكون حريصاً على أن تكون فجاً معهم
على عكس طبيعتك تماماً
وربما تسال من بعيد عنها
وتحرص أن تلتقيها مصادفةً
وتتجاهلها
منتظراً فرصةً للانفراد بها
عند أصدقاءٍ يحبونك
لتقول لها كل شيء .

بعيداً
على هامش العالم
حيث البداهة سيده
تراقص خلف الدخان
ربما لا تتحدثان في شيء
وتكسران سبع إشارات دفعةً واحدة
أثناء رجوعكما في « مرسيدس » زرقاء
.....

مع الضحكات التي توجع
البطن
وربما تتحدثان في كل
شيء
وانتما إلى غناء قديم تجلسان
تلتقيان مصادفةً
دائماً مصادفةً
حتى عندما تحددان مثل
الناس مواعيد
تتريان منها
لأسباب تخص كل واحد
على حدة
ربما لشعور كل منكما
بأنه المقامر الوحيد في هذا
العالم
ربما ١٩

(٤)

أن تحب واحدة تخاف الا
قتراب منها

تظهر مع رجال لا يحبونك

١٤٢

142

ورقتان من مذكرات جندك فار

الورقة الأولى [يناير]

جمال الجمل

الرحيل:

ذات مساء
وشتاء يناير جاء
عريدا من غير رجا
كانت تحملنا العبريات
الصفراء
لجوف الصحراء
لنخط الكاف بلحم الرء
كى نأمن شر الأعداء
كان البرد
يرقص أطراف الأعضاء
والجوع يثير بحرته الحمقاء
ثعيان الأمعاء
وتفشى طاعون الوحدة
بين الغرباء

الوصول:

صفونا كبنا
رصونا دون عنا
حتى برز الوجه الجامد
من دفء الحجر مستاء
يطلب منا الإصغاء
قذف ببعض التعليمات وبعض
التهديدات

وطلب الحرص على بعض
الأشياء

المال .. الشرف ... إل ...
لم يكن الوطن من الأشياء

ملحوظة:

فى البيت
والنوم يرفع رأيت السوداء
وعقارب كل الساعات
أرهقها الإعياء
والمصباح الكهل
يعلن عن نفسه فى استحياء
والصمت يغلف مقبرة الأحياء
إلا من بعض الثثرة العمياء
كنا فى زاوية الخيمة
غنينا
قلنا شعرا
ولكرنا بعض الشعراء
وحين نبت صوت الفيروزة
فينا

أمعنا الإصغاء
فسمعنا شادي
يصرخ مذعورا
يطارده العسكر فى الصحراء
الورقة الثانية (يناير ٨٥)

الرحيل:

فى بلد الردة والتزييف
كان القادة والحكام
يتقنون التحريف
ويخلطون بين الكاف وبين
القاء

فبدلا من تعليمي فن الكر
علمنى القادة كيف أفر
وحين شكت الفاء
بيد الكاف
برأس الرء
حددت جميع الأعداء

الوصول:

إن كان الرفا لم يظهر
فلأنا كنا لم نبحر

ملحوظة:

قطفونا من غصن الحلم
الأخضر
جمعونا فى مدن الضيمة
والعسكر
لنصب رحيق العمر
بكف القيصر

١٤٣

143

١٩٨٥

صوت الثورة الجميل

برحيل الشيخ إمام عيسى (٧٨ عاماً) تنطوي صفحة ناصعة من الغناء الثوري الجميل. الغناء الذي لم يتكىء على حلاوة الصوت أو ليونة الأداء، بل على العكس اعتمد على خشونة الصوت ورجولة الأداء، على الكلمات الجارحة الفاضحة. ومنذ المظ وعبيده الحامولي، لم يشهد الغناء العربي ثنائياً في مثل خطورة الثنائي: الشيخ إمام وأحمد فؤاد نجم، مع الفارق الجذري بين الثنائيين: الأول استغرق النظام الغرامى العاطفى والثانى ركز جهده فى نقد النظام السياسى والاجتماعى.



هذا الثنائى الذى أرق السلطة السياسية لمدة عقدين كاملين من الحياة المصرية، وبعث الدفء والقوة فى أوصال الحركة الوطنية المصرية فى كل السبعينيات ونصف الثمانينيات، حتى صاروا (مع أقرانهم مثل مارسيل خليفة وأحمد قعبور وعدلى فخرى وخالد الهير وغيرهم) جزءاً ساخناً من ظاهرة الأغنية الثورية العربية المعاصرة.

الشيخ إمام عيسى، الرجل الذى جأر بصوته الأجناس جيفارا مات موتة رجال ثم همس بصوته الأجناس: "معودين بالجرح يا حنا والدو للموعودين" وبينهما: غليان مصر فى مرجل إمام.

١٤١

144

يعتذر الكاتب صلاح عيسى عن كلام مثقفين



جائزة الإبداع في مجال الشعر

عبد العزيز عبد الباطني

للإبداع الشعري

شروط التقديم للجوائز:

- 1 - أن يكون الإنتاج باللغة العربية الفصحى.
- 2 - يرسل المتقدم لجائزة الإبداع في مجال الشعر كامل إنتاجه الشعري، على أن لا يكون قد مضى على أحدث دواوينه الشعرية أكثر من عشر سنوات تنتهي في 1995/10/31.
- 3 - على المتقدم لجائزة الإبداع في مجال نقد الشعر إرسال أهم مؤلفاته في هذا المجال، على أن لا يكون قد مضى على صدور أحدثها أكثر من عشر سنوات تنتهي في 1995/10/31.
- 4 - لا يجوز للمشارك في جائزة أفضل ديوان شعر التقدم بأكثر من ديوان واحد.
- 5 - لا يجوز للمشاركة في جائزة أفضل قصيدة، التقدم بأكثر من قصيدة واحدة، على أن تكون منشورة، وترسل كما نشرت أو صورة واضحة عنها.
- 6 - لا يجوز الاشتراك في أكثر من فرع من فروع الجائزة.

الغرض من الجائزة:

يتم عرض الإنتاج المقدم لجوائز المؤسسة على لجان تحكيم من المتخصصين في مجال الشعر والدراسات النقدية، وقرارات اللجان بعد اعتمادها من مجلس الأمناء نهائية غير قابلة للنقض.

1 - جائزة الإبداع في مجال الشعر:

وقبعتها أربعون ألف دولار، ولتمنح لوحيد من الشعراء العرب الذين أسهموا بإبداعهم في إثراء حركة الشعر العربي من خلال عطاء شعري متميز.

2 - جائزة الإبداع في مجال نقد الشعر:

وقبعتها أربعون ألف دولار تمنح - لحمل الأعمال - لوحيد من نقاد الشعر ودارسيه ممن بذلوا جهوداً متميزة في تحليل النصوص الشعرية وتفسيرها أو دراسة ظاهرة فنية محددة وفق منهج تحليلي يقوم على أسس علمية موضوعية، وأن تكون دراساته مبتكرة وذات قيمة فنية عالية تضفي جديداً للدراسات النقدية في مجال الشعر.

3 - جائزة أفضل ديوان شعر:

وقبعتها عشرون ألف دولار ولتمنح لصاحب أفضل ديوان شعر صدر خلال خمس سنوات تنتهي في 1995/10/31.

4 - جائزة أفضل قصيدة:

وقبعتها عشرة آلاف دولار ولتمنح لصاحب أفضل قصيدة منشورة في إحدى المجلات الأدبية أو الصحف أو الدواوين الشعرية خلال عامي 1995/1994.

شروط تقديم الجائزة

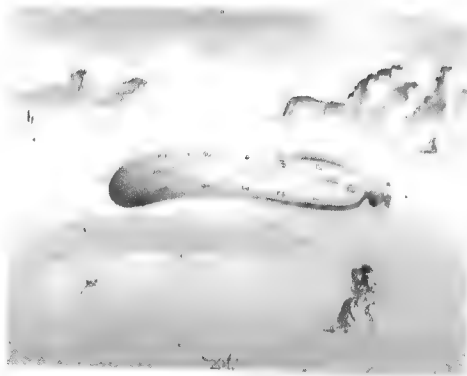
- 1 - يرسل المتقدم بيانات: اسم الشهرة، الاسم الكامل كما جاء في وثيقة السفر، العنوان، رقم الهاتف، سيرته الذاتية، وبيانات إنتاجه الإبداعي، مع ثلاث صور فوتوغرافية حديثة قياس 10 سم x 15 سم.
- 2 - يرسل المتقدم لأي فرع من فروع الجائزة خمس نسخ من إنتاجه المقدم به.
- 3 - آخر موعد للاشتراك 1995/10/31، وإيصال أي اشتراك بعد هذا التاريخ.
- 4 - يحق للمؤسسة إعادة نشر القصائد الفائزة ومختارات من إنتاج الفائزين.
- 5 - لا يلتزم المؤسسة بإعادة الإنتاج المقدم للحصول على جوائز المؤسسة سواء فاز المتقدمون أو لم يفوزوا.
- 6 - تعلن النتائج في النصف الثاني من عام 1996، وتوزع الجوائز في حل عام يلام في شهر أكتوبر من نفس العام.

البريد الإلكتروني

ترسل طلبات التقديم والترشيح لجوائز المؤسسة باسم السيد أمين عام المؤسسة وذلك على أحد العنوانين التالية:

القاهرة: ص ب 509 الدقي 12311 الجيزة: ج.م.ع. هاتف: 3027335 - ص ب 182572 عمان الوسط - الأردن - هاتف: 685738
تونس: ص ب 107 تونس 1015 - هاتف: 560707 - الكويت: ص ب 599 الصفاة 13008 الكويت - هاتف: 2430514

ستون « حجازي » : مريثة للعمر الجميل



« سارق الفرح » .. ولصوص الأوطان

حشيات تفريق نصر وابتهاال
حكم الردة والطعن على الحكم

أدب ونقد

مجلة الثقافة الوطنية الديمقراطية
شهرية يصدرها حزب التجمع الوطنى وحدوى
أغسطس ١٩٩٥

رئيس مجلس الإدارة : **لطفى واكد**
رئيس التحرير : **فريدة النقاش**
مدير التحرير : **حلمى سالم**
سكرتير التحرير : **مجدى حسنين**

مجلس التحرير :
إبراهيم أصلان - صلاح السروى
كمال رمزى - ماجد يوسف
المستشارون :

د. الطاهر مكى - د. أمينة رشيد - صلاح عيسى
د. عبد العظيم أنيس - د. لطيفة الزيات - ملك عبد العزيز

١

1

شارك فى هيئة المستشارين: د. عبد المحسن طه بدر
شارك فى مجلس التحرير : محمد روميـش

أدب ونقد

□ أول الكتابة:

..... المحررة ٥

□ ملف نصر وابتهاال

- حيثيات الحكم فى قضية التفريق بين نصر وابتهاال.... ١٢
- الرد على حيثياتا لحكم..... خليل عبد الكريم ٢٩
- حرية البحث العلمى من المصادرة إلى التكفير....
-إعداد: مركز المساعدة القانونية لحقوق الإنسان ٤٣
- قول على قول نصر..... عبد القادر خليفة خوجلى ٥٣
- نجيب محفوظ.. والمهزلة..... محمد جبريل ٥٧
- الذبح بالأحكام..... سعد القرش ٥٩
- من المأذن إلى المحارق..... غادة نبيل ٦٣
- بيان أعضاء هيئة التدريس بالجامعات المصرية..... ٦٩
- بيان المثقفين المصريين.. ٧٠

□ ستون حجازى الزاهية

- الشاهد..... حلمى سالم ٧٨
- مرثية العمر الجميل..... فريدة النقاش ٧٩
- أنا والشعر والاشتراكية وستوات الجمر.....
- حوار: مجدى حسنين ٨٥

□ الديوان الصغير □

- مختارات من شعر أحمد عبد العطى حجازى..... ٩٧
 - من الإلتزام الثورى إلى مغامرة الحداثة.....
د. ماهر شفيق فريد ١١٣
 - الدور الريادى فى حركة الشعر الحر.....
عبد المنعم عواد يوسف ١١٩
 بليوجرافيا..... ١٢١
 - من هو سارق الفرح..... وليد الخشاب ١٢٢
 - سلفادور دالى بين الحقيقة والخيال..... محمد حمزة ١٢٧
 - دالى فى عصر السريالية..... مصطفى المسلمانى ١٢٩
 □ قصص □

- بضع شعيرات زائدة..... مى التلمسانى ١٣١
 عروسة بلاد الشمس..... عبد الفتاح الجمل ١٣٣
 البشارة..... وهبة عبد السند وهبة ١٣٥

□ شعر □

- قصائد قصيرة..... مريد البرغوثى ١٣٦
 - قصائد..... محمد الشحات ١٣٨
 - الفاتحة للنيل..... رمضان عبد العليم ١٤٠
 - شلل..... أشرف العبد ١٤٣
 - جدلية التنافر والتضاد..... عدنان الشريف ١٤٤

أدب ونقد

التصميم الأساسي للغلاف للفنان :
محيس الدين البجاد

الرسوم الداخلية للفنانين :
سلفادور دالى - مدنان الشريف
لوحة الغلاف : الساعة الرخوة لسلفادور دالى

الإخراج الفنى : **حسين البطراوى**
أعمال الصف والتوضيب الفنى مؤسسة الأهالى :
سهام العقاد

عزة محمد عز الدين نعمة محمد على ، منى عبد الراضى

مراجعة لغوية : عبد الله السبع
المراسلات :

مجلة أدب ونقد / ٢٣ شارع عبد الخالق ثروت
«الأهالى» القاهرة / ٣٩٢٢٣٠٦ / فاكس ٣٩٠٠٤١٢
■ الأعمال الواردة إلى المجلة لا ترد لأصحابها
سواء نشرت أم لم تنشر

أول الكتابة

عدد من الشيوخ ورجال الدين المتواطئين مع أجنحة في الحكم للانغماس في التفكير بالاحلال والحرام ، والانشغال بشباب المرأة وجسدها ، وعذاب القبر والجن والشياطين ، وبلغ التدهور حداً جعل زوجين مهندسين يضربان طفليهما المراهقة حتى الموت لأنها أزعجت النقاب أو رفضت إرتدائه ، بعد أن اختاروا "أميراً" سلماه العقل والوجدان والعاطفة والحس الإنساني السليم ، وارتضى الجميع أن يسلب الطفلة حقها في الحياة وفي الطفولة الحرة.

والأدهى والأمر أن الإعلام الرسمي يدخل في المعركة طرفاً فاعلاً لاشاعة الخرافة والتزمت ، وتنصيب بعض الأقايق وعاظا وقادة للرأى العام ، وهو يخاصم العلم خصاماً مطلقاً - وإن تفضل - وفتح له نافذة صغيرة سرعان ما يلحقها بالأسانيد الدينية

سوف تتشغل "أدب ونقد" كما تتشغل كل المجالات الجادة التي تدافع عن حرية الفكر والبحث العلمى والاعتقاد لاعداد قادمة ، بقضية الدكتور نصر حامد أبو زيد وزوجته الدكتورة "إبتهاال يونس" ، التى كنا قد اتفقنا معها على أن تكتب للمجلة ، وفى زحمة الانشغال بقضية التفريق لم تجد هى وقتاً للكتابة ، ولا تذكرنا نحن وعدماً لنا ، بل إن نصر نفسه قد إضطر أن يتوقف عن كتابة بابه الثابت "خطاب الحرية" لانغماسه فى كتابة رده الموثق على حيثيات الحكم ، وهكذا فقدنا - مؤقتاً أحد أهم أبواب المجلة وأكشرها إثارة للجدل بعمقها وجديتها .

ومثلنا فى ذلك مثل المجتمع المصرى كله الذى بدلا من أن يندشغل بتطوير نفسه ، وتعبئة قواه الحية للخروج من الأزمة العامة الخائقة التى تعوقه جره

الطبقات الشعبية واستغلالها وإبعادها ، ومن بين أمضى أسلحة هذا النفي والاستغلال ، والإبعاد يأتي - في المقام الأول - إغراقها في الخرافة - وتعطيل عقلها وشغلها ليل نهار بالحرام وتخويفها بالعقاب.

وقد كان من حسن حظ الفر الحر والعقل العلمي الذي يقاتل معركته الضاربة في قضية "نصر حامد أبو زيد" أن الطرف الرئيسي المضاد "لنصر" في هذه القضية ، هو واحد من كبار المتعاونين مع شركات توظيف الأموال على الطريقة الإسلامية ، الذي "بارك" نشاط هذه الشركات ، لتتصب علي قطاعات واسعة من الشعب المصري ، وتسرق أمواله جهاراً نهاراً.

وبعد أيام قليلة من صدور حكم التفريق بين "نصر وإيتھال" ، استضاف التليفزيون الدكتور "عبد الصبور شاهين" مفتي هذه الشركات في إعلان صريح للكافة ، بأن الإعلام المصري منحاز لدعاة التكفير ، ولم

ليبق العلم الذي يتطور كل يوم تطورا مذهلا في كل الميادين ، من الاجتماع للطب للهندسة الوراثية ، ومن علوم الاتصال إلى الفيزياء يبقى هذا العلم في بلادنا غريبا لاحتاج لأي اجتهاد أو دراسة لأنه طبقا للأسلوب الإعلامي المعتمد "موجود كله في القرآن الكريم" وما علينا إلا أن نعود لما ضينا لا أن نكافح من أجل المستقبل مستخدمين براهين العقل وقدراته ، فالعقل من نظر هؤلاء لا قيمة له ولا حجية.

ولابد أن يقودنا تأمل هذه المسألة في العمق، للوصول إلى حقيقة المصالح التي يفضحها العلم الحقيقي باعتباره في الأساس فكرا حرا، وعقلا نقدياً لا تحده حدود سوى هذا العقل نفسه ، إن ممارسة الحرية على هذا النحو سوف تتوجه أول ما تتوجه إلى كل ما هو غير عقلاني في حياتنا بدءا من تكوين الثروات الطائلة من الهبش والسمسرة والتبعية للأجنبي ، وصولا إلى الانفراد بالسلطة ، ونفي

باسم اللجنة ، وحتى هذه اللحظة لم أتلق أى رد.

وعلى ما يبدو فإن الإعلام المصرى كان مشغولا "بنحر" الذبائح على باب التليفزيون احتفالا بنجاة الرئيس "حسنى مبارك" من محاولة الاغتيال فى أديس أبابا وهى المحاولة التى انزعج لها الشعب المصرى انزعاجا شديدا خوفا من تردى الأوضاع وقفز الجماعات المستترة بالدين على السلطة فى حالة الفراغ الدستورى. وحول الإعلام نجاة الرئيس - بنفس الطريقة - إلى مهرجان "ذبائح" ونفاق مبتذل ، دون أى حوار حقيقى حول مغزى ما حدث وما ينبغى أن يترتب عليه من أساليب تفكير جديدة ، ومعالجات مبتكرة وجدية لقضايا الوطن ومشكلاته المتفاقمة.

ونحن المثقفين إذ نعرف جيدا ، أن نفس الجهات التى تدبر لتنفيذ "فتوى" أميرها ضد "نصر" ، هى التى دبرت - 7 - محاولة اغتيال الرئيس فى أديس أبابا ، نحذر الإعلام المصرى ونحمله -

يأبه وزير الإعلام لمطالبة "نصر" المتكررة له ، بأن يتيح له فرصة الحديث إلى الشعب المصرى ، لشرح وجهة نظر بعد أن وضعه حكم الاستئناف بالتفريق فى خانة "المرتد" ، وسارع "أيمن الظواهرى" مسؤول الجماعة الإسلامية الرئيسى الذى يعيش فى "جنيف" ، بإصدار "فتوى" قتله .

وكلفت لجنة الدفاع عن حرية الفكر والاعتقاد التى شكلها المثقفون لمساندة "نصر" كلفت "الحررة" بالاتصال بوزير الإعلام لكى يتيح "لنصر" فرصة لشرح وجهة نظره عن طريق التليفزيون ، وحين عجزت عن تحديد موعد بعد اتصالات متكررة بمكتب الوزير ، أرسلت له برقية مطولة باسم اللجنة أبلغه فيها أنه من غير الجائز أن يتحدث "نصر" إلى الرأى العام العالمى كله عبر عشرات القنوات التليفزيونية ومحطات الإذاعة ، بينما تحرمه الجهات المختصة من الحديث إلى الشعب المصرى ، وطلبت موعدا

بالدين.

وسوف نبقى واثقين أن حرية الفكر والاعتقاد ستنتصر في نهاية المطاف ، أيا كانت النتائج الآتية لهذه المعركة ، وللسوف تخرج بلادنا عن هذه العصور الوسطى إلى القرن الواحد والعشرين رغم الثمن الفادح والتضحيات الغالية لأن القوى الحية والتوجهات العقلانية التي تحرث الأرض ببطء وثبات ، تتوجه إلى المستقبل وترفض استعباد الماضي.

أنا لم أندم يوماً لكوني أتيت هذا العالم باكراً

إننى فى القرن العشرين

وأنا فخور بذلك.

تقدم لنا الباحثة الشابة "غادة نبيل" هذه الكلمات للشاعر التركي الكبير "ناظم حكمت" فى مقالها "فن البائذن إلى المحارق"، وكأنها تذكرنا أن ما يحدث من "مخاز" ضد حرية الفكر والاعتقاد يقع الآن.. وفى القرن العشرين بعد أن قطعت البشرية كل هذا الطريق إلى التحرر ودفعت الثمن

المستوفى ، إذا ما حدث مكروه "لنصر" الذى تحولت قضيته إلى قضية رأى عام ، دون أن يتيح له هذا الإعلام حق شرح وجهة نظره ، وسوف نواصل بذل كل الجهود ، من أجل أن يتاج "لنصر" مخاطبة المصريين جميعاً ، دون تمييز ، بين مؤيد له أو معارض ، ونحن نعرف جيداً أن كتبه قد بيعت بعشرات أضعاف سعرها ، لأن هناك من يهتم - رغم كل شيء - بالمعرفة النزيهة من المصادر الأصلية.

ونحن إذ ننشر مجموعة من الوثائق وعلى رأسها حيثيات الحكم والطعن الفقهى والقانوني عليه ، ومجموعة من بيانات المثقفين وأساتذة الجامعات ، لا ننسى أن نسجل أن بعض نوادى هيئات التدريس التى يسيطر عليها "الإخوان المسلمون" رفضت إصدار بيانات تساند حرية الفكر والبحث العلمى والاعتقاد ، وهى نقطة سوداء جديدة ، تضاف إلى السجل الحافل بمعاداة الحريات للجماعات المتسترة

ـاليا .. آلاما وطابورا طويلاً من شهداء وتذكرنا أنه ما يزال أمامنا سوط طويل لخروج مما أسمته "اجتمع الملحمى" حيث:

"المتحدث أى البطل الملحمى وبؤرة لحدث ومحركه لا يوظف "حوارات" الآخرين ، الذين هم فى جموعهم مجرد مجاميع تتحرك وفق مشيئة لولية أو تصور ما .. والتلاعب لحوارى للغة كـعلاقة ارتباطية بين دالات يحدث على مستوى السرد، حيث يبقى المبدأ التنظيمى لبنية للحممة أحاديا ، لاعرف المفردة شائبة المعنى ، وتحكم الحممة وجهة ظر الرواى المطلقة التى تتقابل مع لية الإله أو المجتمع..".

وهكذا يتعايش المجتمع الملحمى مع المنطق الدينى العقابى" ، الذى صادر أو يدفع إلى الهامش بالأسئلة مختلفة ، والإجابات الجديدة.

وما نحن فى خضم قضية "نصر" كسب "لأدب ونقد" كاتبة جديدة نجاعة ونافذة البصيرة ، فأهلا بها. -

ونخصص القسم الكبير الثانى فى عددنا هذا لاحتفل بعيد الميلاد الستين لواحد من أكبر شعرائنا على الإطلاق هو "أحمد عبد المعطى حجازى" الذى يقدم إنتاجه الشعرى الفزير المتنوع المتعدد المستويات ، ردا بليغا فكريا وجماليا على نزعات افقار الثقافة وعبادة الماضى ، وهو يصل أجمل ما فى تراثنا وأعقه برؤية متحررة وثاقبة للمستقبل ، إذ الشعر العظيم وثبة طليقة إليه.

فى مناخ آخر أكثر جدية وأقل جدبا ، كان الاحتفال بحجازى سيصبح شأننا قوميا وعيدا فى المدارس والجامعات والمنديات الثقافية والجمعيات وساحات الشباب، ولكن الشعر الجميل شأنه شأن الفكر الحر خطر مميت يهدد المصالح التى تعيش على الفقر الروحى للجماهير واستلابها بالإعلام الزائف أحادى النظر والرؤية والذى يتحول إلى ثقافة متدنية.

جاء الملفان الرئيسان - كما يحدث

والتي أدت إلى التراجع الخطير في صناعة السينما التي كانت ذات المصدر الثاني للعملة الصعبة لمصر بعد القطن - هذه الأزمة جعلت إنتاج "داود" ورفاقه شحيا متعثرا.

يقول وليد: "سارق الفرع ليس القدر الذي قتل "حسن حسنى" بل هو من جعل ثمن الفرع البسيط فادحا: الموت أو العهر أو السرقة. سارق الفرع ليس شخصا بل تحالف وحشى بين طبقات لا تقبل فى المجتمع إلا شركاء فى مشروعاتهم الرأسمالية الضخمة، أو خوفا يقفون على الهامش..."

ويا ويل هؤلاء الذين يستعبدون الناس من يوم تسقط فيه "كتل الوهم المتسق" على حد تعبير "مى التلمسانى" فى قصتها الجميلة "بضع شعيرات زائدة" - يا ويلهم حين ينتقض المهمشون، وسوف يأتى هذا اليوم حتما..

وكل عام وأنتم بخير

المصرية

كثيرا - على حساب النصوص وهو ما يغضب الكتاب الجدد منا، ولكننا نعتقد أن الديوان الصغير من أشعار "حجازى" هو هدية ثمينة ونص كبير فى حد ذاته خاصة ونحن نعرف أن أسعار الكتب ودواوين الشعر، تجعل الكثيرين عاجزين عن إقتنائها، فيكون الديوان الصغير إضافة بقيمته الذاتية حلا جزئيا.

كذلك يعتبر الديوان الصغير هو احتفالنا الإنتقادي بثورة يوليو التي يجهز أعداؤها من "ممالك المدينة" عليها.

يكتب لنا "وليد الخشاب" عن واحد من أهم الأفلام الجديدة فى السينما المصرية، وهو "سارق الفرع" لداود عبد السيد صاحب "الصعاليك" و"الكيت كبات" و"البحث عن سيد مرزوق" و"أرض الأحلام"، وأحد كبار السينمائيين المعاصرين الذي يوسعنا أن نقارن تقنياته ورؤيته بأرقى ما وصل إليه من السينما فى العالم.. لكن الأزمة العنامة التى نعيشها،



حيثيات تفريق نصر وإبتهال حكم الردة .. والطعن على الحكم

١١

[1]

وثيقة حيثيات الحكم في قضية إبتهاال ونصر

أصدرت محكمة استئناف القاهرة للأحوال الشخصية برئاسة المستشار
فاروق عبد العليم في شهر يونيو الماضي، حكماً تاريخياً، بالتفريق بين د. نصر
حامد أبو زيد وزوجته د. إبتهاال يونس، هو الأول من نوعه في تاريخ القضاء
المصري، وكانت له ردود فهل واسعة وغاضبية، تجاوزت حدود العالم
الإسلامي، إلى العالم بأسره، أن يوجد قانون في أواخر القرن العشرين،
يستند على مبدأ غير دستوري، عرف باسم «الحسبة» يكفل لأي فرد حق
التفتيش في قلوب وعقول الآخرين، والوصول إلى مخادعهم، ومس أقدس
العلاقات التي تربطهم بزوجاتهم، رغم أن هذا الحق مكفول لأولى الأمر، نواب
الشعب، ورعاة مصالحه.

لن يمر هذا الحكم في صمت، ولن يرضى المتقفون المصريون بحكم الفاشية
والهيووسين، وسندافع جميعاً عن التراث المضيئ من العقلانية والتنوير،
دفاعاً عن حق أولادنا وأحفادنا في الحياة في وطنهم، آمين إلى غدهم
المشرق، بمصرهم العالية بثقافتها والمتقدمة بمشقيها.

وفيما يلي نص حيثيات الحكم:

حيث أنه عن الردة ففى المعنى اللغوى: اسم من الارتداد وهو فى اللغة الرجوع مطلقاً ومنه المرتد لأنه المرتد إلى الوراء بعد أن تقدم للهداية والرشد، وفى المعنى الشرعى الرجوع عن الدين الإسلامى، والمرتد هو الراجع عن دين الإسلام إلى الكفر وركنها التصريح بالكفر وإما بلفظ يقتضيه أو بفعل يتضمنه، بعد الإيمان، يقول الحق تبارك وتعالى: (ومن يرتد منكم عن دينه قيمت وهو كافر فاولئك حبطت أعمالهم فى الدنيا والآخرة وأولئك أصحاب النار هم فيها خالدون) سورة البقرة الآية ١٧٧. ويقول الحق جل شانه: (ولئن سألتهم ليقولن إنما كنا نخوض ونلعب قل أبالله وآياته ورسوله كنتم تستهزأون، لا تعتذروا قد كفرتم بعد إيمانكم) سورة التوبة الآيات ٦٥-٦٦، أما المقصود بالكفر الذى يصرح به المرتد أو بلفظ يقتضيه أو بفعل يتضمنه، فإن المحكمة تأخذ بما اتجه إليه كثير من الفقهاء سواء من الحنفية أو الشافعية أو غيرهم من أنه إذا وجد قول عند أحد من الفقهاء ولو كان القول ضعيفاً بعدم كفره فإنه يؤخذ بهذا القول ولا يجوز القول بتكفيره. لأن الإسلام ثابت بيقين ولا يزول اليقين إلا بمثله فلا يزول إلا بالظن ولا بالشك، فيلزم أن يكون ماصراً من

المدعى برئته مجعاً على أنه يخرجه من الملة عند كافة علماء المسلمين وأثبتهم مع اختلاف مذاهبهم الفقيه «يراجع: الإعلام بقواطع الإسلام- ابن حجر المكي الهيثمى الفصل الأول- ١٠ ومابعدها- طبعة عابدين- ٣- ٣٩٣ ومابعدها، كتاب الشعب، حاشية ابن الفقاوى الانفرابية- ١٦١، الأنشباة والنظائر ابن تيمية- ١٩٩٠، «ويراجع فى الردة كتب التفسير منها «الطبرى- ٤- ٣١٦ ومابعدها، القرطبي ٨٥٤ ومابعدها - طبعة كتاب الشعب، تفسير المنار- ٢- ٢٥٣، كتب السنة وشروحها وعلى الأخص التمهيد- ابن عبد البر- ٥- ٣٠٤ ومابعدها، وكتب الفقه للمذاهب المختلفة للحنفية، بدائع الصنائع، ٧- ١٣٤ ومابعدها، فتح القدير ٦- ٦٨ ومابعدها، حاشية ابن عابدين- ٣- ٣٩١ ومابعدها، المالكية- قوانين الأحكام الشرعية- ٣٨٢ ومابعدها، الشافعية- المهذبى- ٢- ٢٢٢، الحنابلة المفتى- ٨- ١٢٣ ومابعدها. والردة تكون بان يرجع المسلم عن دين الإسلام ظاهراً وعولاً بان أجرى كلمة الكفر عامداً صريحة على لسانه، أو فعل فعلاً قطعى الدلالة أو قال قولاً قاطعاً فى جحود ما ثبت بالآيات القرآنية أو الحديث النبوى الشريف وأجمع عليه المسلمون فمن أنكر وجود الله تعالى أو

أشرك معه غيره أو نسب له الولد أو الصحابة تعالى عن ذلك علواً كبيراً، أو استباح لنفسه عبادة المخلوقات أو كفر بأية من آيات القرآن الكريم أو جحد ما ذكره الله تعالى فى القرآن الكريم من أخبار أو كفر ببعض الرسل أو لم يؤمن بالملائكة أو بالشياطين أو رد الأحكام التشريعية التى أوردها الله سبحانه وتعالى فى القرآن الكريم ورفض الخضوع لها والأحكام إليها أو أنكرها أو رد سنة رسول الله صلى الله عليه وسلم عامة رافضاً طاعتها والانصياع لما جاء بها من أحكام إلى غير ذلك من الأمثلة. ومن حيث أن المحكمة اطلعت على المؤلفات الآتية والمقدمة بحواظ والمؤلفين أمام محكمة أول درجة ولم يتعرض المستأنف ضدهما لها بالنفى أو التشكيك فى نسبها لأولهما بل اقربها فى المنكرات المقدمة وهو إقرار امام المحكمة لم يعدل عنه، والمؤلفات هي:

- ١- نقد الخطاب الدينى دكتور نصر حامد أبو زيد- سينا للنشر- رقم الإيداع ٩٢/٨٧٢٧.
- ٢- الإمام الشافعى وتأسيس الأيدولوجية الوسطية- دكتور نصر حامد أبو زيد- سينا للنشر- رقم الإيداع ٩١/٩٢٩٧.
- ٣- مفهوم النص- دراسة فى علوم القرآن دكتور نصر

حامد أبو زيد- اليبان -
١٩٨٧/٢/١٨ على الآلة
الكاتبة.

٤- إهدار السياق في
تاويلات الخطاب الديني-
بكتور نصر حامد أبو زيد
على الآلة الكاتبة.

وثورد المحكمة بعض
العبارات من الكتب السابقة
للحكم عليها القسم الأول:
ما يتعلق بالقرآن الكريم:

١- يقول المستأنف ضده
في مؤلفه نقد الخطاب
الديني ص ١٠٢.. إذا كانت
اللغة تتطور بتطور حركة
المجتمع والثقافة فتسوغ
مفاهيم جديدة أو تطور
دلالات الفاظها للتعبير عن
علاقات أكثر تطوراً فمن
الطبيعي بل والضروري أن
يعاد فهم النصوص
وتأويلها بنفس المفاهيم
التاريخية والاجتماعية
الأصيلة وإحلال المفاهيم
المعاصرة والأكثر إنسانية
وتقدماً مع ثبات مضمون
النص والنصوص في
كتابة المؤلف عامة هي
القرآن الكريم وإذا أراد
الكلام من السنة ذكره
بالنص التائوي أو الثاني.

٢- يقول المستأنف ضده
في مؤلفه السابق ص
١٩٨-١٩٩. تتحدث كثير من
آيات القرآن عن الله بوصفه
ملكاً «بكر اللام» له عرش
وكرسي وجنود، وتحدث
عن القلم واللوح، وفي كثير
من الروايات التي تنسب
إلى النص الديني الثاني-
الحديث النبوي- تفاصيل



نصر أبو زيد

دقيقة عن القلم واللوح
والكرسي والعرش وكلها
شاهم إذا فهمت خرقاً في
تشكيل صورة أسطورية من
عالم ما وراء عالمنا المادي
المشاهد المحسوس، وهو ما
يطلق عليه في الخطاب
الديني اسم «عالم المكنوت
والجسبروت، ولعل
المعاصرين لمرحلة تكون
النصوص- تنزيلها كانوا
يفهمون هذه النصوص
فهما خرقاً ولعل الصور
التي طرحها النصوص
كانت تنطلق من التصورات
الثقافية للجماعة في تلك
المرحلة، ومن الطبيعي أن
يكون الأمر كذلك لكن غير
الطبيعي أن يصر الخطاب
الديني في بعض اتجاهاته
على تثبيت المعنى الديني
عند العصور الأول رغم
تجاوز الواقع والثقافة في
حركتها لتلك التصورات
ذات الطابع الأسطوري. إن
صورة الملك والمملكة بكل ما
يساندها من صور جزئية

تعكس دلاليًا وإقناعيًا مثاليًا
تاريخيًا محددًا كما تعكس
تصورات ثقافية تاريخية
والتمسك بالدلالة الحرفية
للصورة التي تجاوزتها
الثقافة وانتقلت من الواقع
يعد بمثابة نفى للتطور
وتثبيت صورة الواقع الذي
تجاوزه التاريخ.

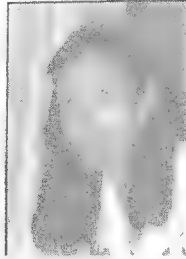
٣- ويقول المستأنف ضده
في كتابه نقد الخطاب
الديني ص ٢٠٥-٢٠٦: ٢٠٧:
ومن النصوص التي يجب
أن تعتبر دلالتها من قبيل
الشواهد التاريخية
والنصوص الخاصة
بالسحر والحسد والجن
والشياطين..

كانت الأولى تجعل العلم
نقطة الارتكاز: السحر
الحسد، الجن والشياطين
مفردات في بنية ذهنية
ترتبط بمرحلة محددة من
تطور الوعي الإنساني وقد
حول النص الشياطين إلى
قوة معوقة وجعل السحر
احداثاً وانها لاستلاب
الإنسان. فقد كان الواقع
الثقافي يؤمن بالسحر
ويعتقد فيه، وإذا كنا نطلق
هنا من حقيقة أن النصوص
الدينية نصوص إنسانية
لغة وثقافة فإن إنسانية
النبي بكل نتائجها من
الانتماء إلى عصر وإلى
ثقافة وإلى واقع لا تحتاج
لإثبات، وما ينطبق على
السحر ينطبق على ظاهرة
الحسد.. وليس وجود كلمة
الحسد في النص الديني
دليلاً على وجودها الفعلي

الحقيقي بل هو دليل على وجودها في الثقافة مفهومها ذهنيًا.. كل المواضع التي وردت فيها الكلمة في القرآن.. وموضع واحد بالدلالة الحرفية المرتبطة بنسق من العفائد والتصورات شبيهة الأسطورية القديمة.

وعن نفس الموضوع يقول المستأنف ضده في مفهوم النص ص ٣٦.. أمكننا أن نميز بين هاتين الصورتين صورة الجن الخناس المؤسوس الذي يستعاذ بالله منه وصورة الجن الذي يشبه البشري في انقسامه إلى مؤمنين وكافرين ولاشك أن الصورة الثانية تعد نوعاً من التطوير القرآني التابع من معطيات الثقافة من جهة والهادف إلى تطويعها لمصلحة الإسلام من جهة أخرى.

وفي نفس الاتجاه يقول المستأنف ضده الأول في مؤلفه إصدار السياق ص ٣٧.. مازال الخطاب الديني يتمسك بوجود القرآن في اللوح المحفوظ اعتماداً على فهم حرفي للنص ومازال يتمسك بصورة الإله الملك بعرشه وكرسیه وصولجانه ومملكته وجنود الملائكة ومازال يتمسك بنفس الدرجة من الحرفية بالسياسيين والجن والسجلات التي تدون فيها الأعمال والأخبار من ذلك تمسكه بحرفية صور



ابتهايل يونس

العقاب والنواب وعذاب القبر ونعيمه ومشاهد القيامة والسير على الصراط.. إلخ وذلك كله من تصورات أسطورية وحرفية النصوص المنقولة عن مؤلفات المستأنف ضده الأول سألقة الإشارة تدل بمنطوقها على ما يأتي:

أولاً- يذكر المؤلف وصف الله تعالى بأنه «ملك الواردة بالقرآن الكريم في آيات كثيرة نص في ذلك (والنص هنا بمعنى ما يفيد نفسه من غير احتما: منها: (فتعالى الله الملك الحق لا إله إلا هو رب العرش العظيم) سورة المؤمنون الآية ١٦، وفي قوله جل شأنه (قل أعوذ برب الناس ملك الناس) سورة الناس الآية ٢. وفي قوله تبارك وتعالى (هو الله الذي لا إله إلا هو الملك القدوس).

ثانياً يذكر المؤلف العرش

والكرسي وجنود الله والملائكة، وهي مخلوقات نزلت الآيات الكريمة قاطعة الدلالة في إثباتها مخلوقات خلقها الله سبحانه وتعالى ومن الآيات على سبيل المثال:- فعن العرش يقول الحق تبارك وتعالى (وهو الذي خلق السموات والأرض في ستة أيام وكان عرشه على الماء) سورة هود الآية ٧ (قل من رب السموات ورب العرش العظيم) سورة المؤمنون الآية ٨٦ (وترى الملائكة حاسين من حول العرش) سورة الزمر الآية ٧٥ (سبحان رب السموات والأرض رب العرش عما يصفون) سورة الزخرف الآية ٨٢ وعن الكرسي قوله الحق تبارك وتعالى (وسع كرسيه السموات والأرض) سورة البقرة الآية ٢٥٥.

وعن الملائكة تزيد الآيات عن ثمانين آية متفرقات في سور القرآن الكريم على أنها مخلوقات الله ورسله وجنوده دالة قاطعة على ذلك ومن ذلك قول الحق تبارك وتعالى في سورة فاطر الآية الأولى (الحمد لله فاطر السموات والأرض جاعل الملائكة رسلاً أولى أجنحة مثنى وثلاث ورباع يزيد في الخلق ما يشاء إن الله على كل شيء قدير) ويقول الحق سبحانه (وجعلوا الملائكة الذين هم عباد الله إناثاً اشهدوا خلفهم سكتب شهدائهم ويسألون) سورة الزخرف

الآية ١٩ ويقول الله تعالى شأنه (عليها ملائكة غلاظ شداد لا يعصون الله ما أمرهم ويفعلون ما يؤمرون) سورة التحريم الآية ٦ ويرى المستأنف ضده أن الآيات التي وردت بكتاب الله تعالى إذا فهمت حرفياً تشكل صورة أسطورية، والأسطورة بالمعنى اللغوي الذي يشكل المستأنف ضده أحد علماتها هي الأباطيل والأحاديث العجيبة، وهذا القول لا يبعد كثيراً عما حكاه القرآن الكريم عن قول الكافرين في آياته (يقولون الذين كفروا إن هذا إلا أساطير الأولين) سورة الأنعام الآية ٢٥ ولم ترد كلمة أساطير في القرآن الكريم إلا بهذا المعنى. والمستأنف ضده قرر وصف كتاب الله بهذا اللفظ في مواضع كثيرة منها ما ورد في مؤلفه نقداً للخطاب الديني في صفحات ٩٩ و١٠٠ و٢٠٧.

ثالثاً- ينكر المؤلف وجود الشياطين ويجعل وجودها وجوداً ذهنياً في مرحلة الأمة الإسلامية في بدايتها أي وجوداً في أذهان الناس والقرآن الكريم سايرهم في ذلك وكذلك السحر والحسد وأنه لا وجود للشياطين في الأعيان وكذا السحر والحسد والجن وبهذا الإنكار، يذكر الآيات الكثيرة الواردة عن الشياطين وإن لها وجوداً حقيقياً وإنها من مخلوقات الله سبحانه

والآيات قاطعة الدلالة في ذلك. ورد ذكر الشياطين والشیطان أكثر من ثمانين مرة في مواضع كثيرة من السور منها (فازلها) الشيطان عنها فأخرجها مما كانا فيه) سورة البقرة الآية ٣٦ ومنها (فوسوس إليه الشيطان قال يا آدم هل أدلك على شجرة الخلد وملك لا يبلى) سورة طه الآية ١٢٠، (فـسـوـرک لتحشرنهم والشیاطین ثم لنحشرنهم حول جهنم جثا) سورة مريم الآية ٦٨. ولم يقف المستأنف ضده عند حد الإنكار بل أخذ يستخر من النص (وهو) يعنى القرآن الكريم فيقول: (وقد حول النص الشياطين إلى قوة معوقة وجعل السحر احد ادواتها) هذه العبارة حرفياً من كتاب نقد الخطاب الديني ٢٠٦.

ومنطوق المستأنف ضده في كلامه السالف أن كتاب الله تعالى حوى الكثير من الأباطيل التي ساءلت المجتمع الإسلامي في بدايته لوجود هذه الأشياء في أذهان الناس في تلك الحقبة السحيقة من التاريخ وإن على الناس التخلص من هذه الأباطيل والتمسك بالحقبة التي لا يعرفها إلا المستأنف ضده وحده تعالى الله عما يقولون علواً كبيراً.

رابعاً- وعن الجن والوسوس والخناس فالمستأنف ضده الأول ينكر

وجود الجن حسبما ورد في مؤلفاته كما سلف البيان، وهو بهذا ينكرها كمخلوقات لها وجودها الحقيقي والتي أثبت القرآن وجودها في آيات قاطعة الدلالة على ذلك منها:

قول الحق تبارك وتعالى (وكذلك جعلنا لكل نبي عدواً شياطين الإنس والجن) سورة الأنعام الآية ١١٢، ويقول سبحانه بياناً على أنه يحشرهم يوم القيامة (ويوم يحشرهم جميعاً يامعشر الجن قد استكثرتم من الإنس وقال أولياؤهم من الإنس ربنا استمتع بعضنا ببعض وبلغنا أجلنا الذي أجلت لنا قال النار مثواكم خالدين فيها إلا ما شاء الله إن ربك حكيم عليم) سورة الأنعام الآية ١٢٨ وفي خلق الجن يقول الحق تبارك وتعالى (والجن خلقناه من قبل من نار السموم) سورة الجن الآية ٢٧ قول الحق تبارك وتعالى (وما خلقت الجن والإنس إلا ليعبدون) سورة الذاريات ٥٦ والمستأنف ضده لم يكتف بهذا التكتيب لكلمات القرآنية قاطعة الدلالة فيما جاءت به بل ينسب إلى القرآن الكريم تطوير صور الجن تبعاً من معطيات الثقافة قولاً من أن سورة الناس مكية ويقصد قول الحق تبارك وتعالى (قل أعوذ برب الناس ملك الناس إله الناس من شر الوسوس الخناس الذي يوسوس في



تبارك وتعالى عن القرآن الكريم، بأنه الحق وأن ما ورد به هو الحق وأنه لا يأتيه الباطل من بين يديه ولا من خلفه، وأن الرسول صلى الله عليه وسلم لا ينطق عن الهوى وهذه الآيات مثبتة في كتاب الله تعالى ومنها:

قول الحق تبارك وتعالى ديا أيها الناس قد جاءكم الرسول بالحق من ربكم، سورة آل عمران الآية ١٧٠ وقوله سبحانه تلك آيات الله نتلوها عليك بالحق، سورة آل عمران الآية ١٠٨ وقوله تعالى « لا تتبع أهواءهم عما جاءك من الحق » سورة المائدة الآية ١٤٨ وقوله تعالى ذكره إن الحكم إلا لله يقص الحق

وآيات العقاب والثواب أي الآيات القرآنية على النار والجنة، وآيات مشاهد القيامة وعذاب القبر هي آيات كثيرة تمثل جزءاً من كتاب الله تعالى.

خلاصة ما أورده المستأنف ضده في هذا الأصل من أصول العقيدة الإسلامية أن الآيات القرآنية لا تمثل واقعا ولا حقيقة ولكنها تمثل وجودا ذهنيا في مرحلة العصر النبوي أي في أذهان الناس في ذلك الوقت، وقد حدثت تطورات في العقل والتاريخ وتغيرت الصور الذهنية لرب الناس فيجب أن تفهم هذه العقيدة على نحو أذهان الناس اليوم، والمستأنف ضده بهذا القول يكون قد رد قول الحق

صمدور الناس من الجنة والناس) ويضيف أن النص طوره إلى ما يشبه الناس من انقسامه إلى مؤمنين وكافرين بعد ذلك في سورة الجن ونفى المستأنف ضده أن سورة الجن مكية أيضا باتفاق، بل هي قريية في ترتيب النزول من سورة الناس أي أن معطيات الثقافة كما يقول كانت واحدة.

خامسا- ولا يقف المستأنف ضده عند هذا الحد في رمي القرآن الكريم باحتوائه على الأساطير، بل يضيف إلى ذلك أيضا صور العقاب والثواب ومشاهد القيامة ليدخلها أيضا ضمن الأساطير إذا فهمت بحرفية نصوصها،

وهو خير الفاصلين، سورة الأنعام الآية ٥٧ ويقول الله سبحانه «إن الذين كفروا بالذكر لما جاءهم وإنه لكتاب عزيز لا يأتيه الباطل من بين يديه ولا من خلفه» تنزيل من حكيم حميد، سورة فصلت الآيتين ٤١، ٤٢.

ويقول تعالى شأنه «وما ينطق عن الهوى إن هو إلا وحى يوحى، سورة النجم الآيتان ٤، ٣. ومن المعلوم في اللغة العربية أن الحق له معان تدور كلها حول الشئ الثابت بلاشك، والمطابق لما عليه ذلك الشئ في نفسه، وإن الباطل هو بالإيجاب له عند الفحص (راجع المفردات في غريب القرآن، ومختار الصحيح، المعجم الوسيط.

٣- ولأزالت المحكمة تواصل عرض ما أورده المؤلف عن القرآن الكريم بقول المستأنف ضده في مؤلفه الخطاب الديني: ص ٩٤/٩٣.

«النص منذ لحظة نزوله الأولى أي من قراءة النبي له لحظة الوحي تحول من كونه نصاً إلهياً وصار فهماً إنسانياً لأنه تحول من النزول إلى التأويل، إن فهم النبي للنص يمثل أولى مراحل حركة النص في تفاعله بالعقل البشري، ولا التفات لمزاعم الخطأ الديني بمطابقة فهم الرسول للدلالة الذاتية للنص على فرض وجود مثل هذه الدلالة الذاتية، إن مثل هذا الزعم

يؤدي إلى نوع من الشرك حيث أنه يطابق بين المطلق والنسبي وبين الثابت والمتغير حيث يطابق بين القصد الإلهي والفهم الإنساني لهذا القصد ولو كان فهم الرسول، إنه زعم يؤدي إلى تاليه أو إلى تقديسه بإخفاء حقيقة كونه بشراً والكشف عن حقيقة كونه نبياً بالتركيز عليها وحدها ويقول المستأنف ضده في نفس الموقف ص ٢٠٦:

«وإذا كنا ننطلق ههنا من حقيقة أن النصوص الدينية نصوص إنسانية بشرية لغة وثقافة...»

وفي نفس المؤلف ص ٢١٠ يقول: يتم تغيب دلالات النصوص بالوثب على بعدها التاريخي والوثب على الثقافة والواقع المعاصرين بالارتداد بها إلى عمر إنتاج النصوص الدينية ويقول المؤلف في مؤلفه مفهوم النص ص ٦٠:

(.. وتأتي الآية الثانية لتؤكد أن القرآن مصدر من (قرا) بمعنى القراءة الذي هو التبريد والترجيل ورتل القرآن ترتيلاً. سورة المزمل الآية ٤

إن النص في إطلاقه هذا الاسم على نفسه يتسبب إلى الثقافة التي تشكل من خلالها.

وعبارات المستأنف ضده بمنطوقها ولا تفسر المحكمة هذا المنطوق الواضح الجلي لأن التفسير

لا يكون مجالاً إلا في الغامض من العبارات، عبارات المستأنف ضده تنفي عن القرآن الكريم كونه نصاً إلهياً وتؤكد على أنه نص بشري. وفي ذلك إنكار للآيات القرآنية قاطعة الدلالة في ذلك وأيضاً لا تستند المحكمة إلى التفسير ولا للتأويل لأن نصوص القرآن الكريم في هذا الشأن «نص»، بالمعنى الاصطلاحي للنص الذي سبق بيانه الذي لا يحتاج لتفسير ولا لتأويل ومن هذه الآيات الكريمة ما يأتي:

قول الحق تبارك وتعالى (وإن أحد من المشركين استجار فأجره حتى يسمع كلام الله ثم أبلغه مأمنه ذلك بأنهم قوم لا يعلمون) سورة التوبة الآية ٦ فالقرآن كلام الله بنص الآية والمستأنف ضده يصدر على أنه (نص) إنسانياً بشرياً ويقول الحق تبارك وتعالى في السور المحرمة: من سورة يونس الآية ١٥ (وإذا تتلى عليهم آياتنا بينات قال الذين لا يرجون لقاءنا لئن أت بقرآن غير هذا أو بدله قل ما يكون لى أن أبدله من تلقاء نفسي إن أتبع إلا ما يوحى إلى أئى أخاف إن عصيت ربي عذاب يوم عظيم)

ويقول جل شأنه في الآية ١٧ من نفس السورة (فمن أظلم من اقتصر على الله كتباً أو كذب بآياته إنه لا يفلح المجرمون). ومن سورة النمل الآيتان

١٠١ و ١٠٢ يقول الله سبحانه:

(وإذا بدلنا آية مكان آية والله أعلم بما ينزل قالوا إنما أنت مفتخر بل أكثرهم لا يعلمون، قل نزل به روح القدس من ربك الحق ليثبت الذين آمنوا وهدى وبشرى للمسلمين) ومن سورة النمل يقول الله جل شأنه/ الآية ٦ (وإنك لتلقى القرآن من لدن حكيم عليم) فالآيات تدل نصاً على أن القرآن الكريم الذي نثله هو كلام الله تعالى وإن الله سبحانه أنزل كلماته وآياته وهي التي يتلوها رسول الله صلى الله عليه وسلم والتي يتلوها اليوم- فالقرآن الكريم ليس فهماً إنسانياً من رسول الله صلى الله عليه وآله وسلم للموحى كما يؤكد المستأنف ضده في كلامه وليس نصاً بشرياً، وليس منتجاً ثقافياً ونسبة هذه الصفات للقرآن الكريم فيها رد للقرآن الكريم بأكمله بوصفه كلام الله لفظاً ومعنى ورد للآيات القرآنية التي تنص على أن الآيات بذاتها منزلة من الله سبحانه وتعالى كما يقول الحق تبارك وتعالى (لا تحرك به لسانك لتعجل به- إن علينا جمعه وقرآنه فإذا قرأناه فاتبع قرآنه) سورة القيامة الآيات ١٦، ١٧، ١٨. ثم إن القرآن الكريم مقدس وصفه الله سبحانه بأنه القرآن العظيم (سورة الحجر الآية ٨٧) ووصفه

سبحانه (بل هو قرآن مجيد في لوح محفوظ) سورة البروج الآيتان ٢١، ٢٢ ووصفه جل شأنه في سورة (ق) في الآية الأولى (ق) والقرآن المجيد) ووصفه بأنه الحكيم (الربك آيات الكتاب الحكيم) سورة يونس الآية الأولى، ووصفه بأنه شفاء ورحمة للمؤمنين (الآية ٨٢ من سورة الإسراء) ووصفه سبحانه (وأنت لكتاب عزيز لا يأتيه الباطل من بين يديه ولا من خلفه تنزيل من حكيم حميد) سورة فصلت الآيتان ٤١-٤٢ كما وصفه سبحانه (إنه لقرآن كريم في كتاب مكنون) سورة الواقعة- الآيتان ٧٧-٧٨ وأنه هدى للناس، سورة البقرة الآية ١٨٥ ووصفه سبحانه بأنه ص والقرآن ذي الذكر) سورة (ص الآية الأولى ووصفه جل شأنه (الر تك آيات الكتاب المبين) سورة يوسف الآية الأولى هذه صفات القرآن الذي أنزله سبحانه والذي يصفه المستأنف ضده الأول بأنه نص بشري وأنه (ثانن هكذا) وأنه فهم لرسول الله صلى الله عليه وسلم للوحى، والقول بغير هذا يؤدي إلى نوع من الشرك (هكذا) وإن النص أطلق على نفسه اسم القرآن. ٦- وإذا كان المستأنف ضده توجه إلى العقيدة الإسلامية في أصلها الأول وهو القرآن الكريم لما سبق أن أورعناه، كما توجه إلى

جزء من أحكام العقيدة الواردة بالقرآن الكريم أيضاً، فإنه أتجه إلى الشريعة ليوجه إليها الأقوال الآتية:

الخطاب الدينى ص ٣٧ يقول المستأنف ضده: وإذا انتقلنا من مجال العقائد والتصورات إلى مجال الأحكام والتشريعات والأحكام والتشريعات جزء من بنية الواقع الاجتماعى فى مرحلة اجتماعية تاريخية مددة.

وفى ص ٦٠ من كتاب نقد الخطاب الدينى يقول: وإذا كان مبدأ تحكيم النصوص يؤدى إلى القضاء على استقلال العقل لتحويله إلى تابع يقات بالنصوص ويلوذ ويحتمى فإن هذا ما حدث فى تاريخ الثقافة الغربية الإسلامية.

ب- وفى قضية المطالبة بمساواة المرأة بالرجل فى الأحكام على خلاف ما ورد بالقرآن الكريم يقول المستأنف ضده فى نفس الكتاب ص ٢٢٢.

أولا يتم الكشف عن المقصد فى قضية المرأة ومساواتها بالرجل خارج سياق الكشف عن حركة النص الكلية..

المقصّر الكلى تصريح الإنسنان الرجل والمرأة من أسر الارتهاان الاجتماعى والعقلى، لذلك طرح العقل نقبضا (للجاهلية) والعقل نقبضا (لنظم) والحرية نقبضا (للعبودية) ولم يكن

يمكن لتلك القيم إلا أن تكون مضمرة مدلولاً عليها، فالنص لا يقرء على الواقع ما يتساق مع كليا يقدر ما يحركه جزئيا، ولعل مثال الاجتهاد قد تعدد الآن في مسألة ميراث البنات بل في كل قضايا المرأة المثارة في واقعنا.

ويوضح ما يقصده بصورة أكثر بيانا ص ١٠٥ من نفس الكتاب فيقول. وفي قضية ميراث البنات بل في قضية المرأة بصفة عامة نجد الإسلام أعطاها نصف نصيب الذكر بعد أن كانت مستبعدة استبعادا تاما وفي واقع اجتماعي اقتصادي تكاد تكون المرأة فيه كائنا لا أهلية له وراء التبعية الكاملة بل الملكية التامة للرجل أبا ثم زوجا.

اتجاه الوحي وأضح تماما، وليس من المقبول أن ينفك الاجتهاد عند حدود المدى الذي وقف عنده الوحي وإلا انهارت دعوى الصلاحية لكل زمان ومكان. وحيث أن هذه العبارات التي صدرت من المستأنف ضده تدل نصبا على أنه لا يقبل أن ينفك الاجتهاد عند حدود المدى الذي وقف عنده الوحي وإنما يجب أن يتطور الاجتهاد بالنسبة لهذه الأحكام المنصوص عليها ارتباطا بقياس مدى تطویر النص للواقع التاريخي والمعياري في ذلك المنحى الكنيسة للوحي. ومفهوم ذلك أن القرآن

الكريم وإذا أعطى البنت نصف الذكر في الميراث بعد أن كانت لا تراث شيئا فالأجاء هو إعطاؤها حقا ولكن لم يقر القرآن الكريم ذلك حتى لا يصطدم بالواقع وإنما اكتفى بتحريك الواقع جزئيا ليكمل الناس باجتهادهم هذا الاتجاه لنهايته، وكذلك الشأن في حجب البنت لبقاى الورثة، وكذلك في شهادة المراتين لشهادة رجل واحد همه كله عدم تحكيم النصوص على نحو ما نقل الحكم عنه قبل.

وتورد المحكمة بعض الآيات قطعية الدلالة في ميراث الأنثى بالنسبة للذكر وفي أن شهادة امرأتين تعادل شهادة الرجل الواحد من ذلك:

قول الحق تبارك وتعالى في سورة النساء من الآية التاسعة: (يوصيكم الله في أولادكم للذكر مثل حظ الأنثيين) وفي الآية ١٢ من نفس السورة (ولكم نصف ما ترك أزواجكم إن لم يكن لهن ولد فإن كان لهن ولد فلكم الربع مما تركن من بعد وصية يوصين بها أو دين، ولهن الربع مما تركن إن لم يكن لكم ولد فإن كان لكم ولد فلهن الثلثان من تركن). ثم تأتي الآيتان التاليتان لهاتين الآيتين لتبين طبيعة هذه الأحكام (تلك حدود الله ومن يطع الله ورسوله يدخله جنات تجري من تحتها الأنهار

خالدين فيها وذلك الفوز العظيم، ومن يعص الله ورسوله ويتعدى حدوده يدخله ناراً خالدا فيها وله عذاب مهين) وعن شهادة المراتين بالرجل يقول الحق تبارك وتعالى: (واستشهدوا شهيدين من رجالكم فإن لم يكونا رجلين فرجل وامرأتان ممن ترضون من الشهداء) سورة البقرة من الآية ٢٨٢.

وعن بعض الأحكام الواردة بالقرآن الكريم وهي ملك اليمين ووضع أهل الذمة في الإسلام والجزية نورد بعض عيسارات المستأنف ضده من كتابه نقد النص الديني: ص ١٠٤.. تزيف يجمد النصوص كما يجمد الواقع بالغاء حقائق التاريخ واللغة ومحاورة العقل الذي حرره الوحي وليس غريبا بعد ذلك كله أن يتعلم أبناءنا في المدارس أن الإسلام يبيح امتلاك الجوارى ومعاشرتهن معاشرة جنسية وأن هذه إحدى القرائن في العلاقة بالنساء إلى طريقة الزواج الشرعي مادام ذلك قد وردت به النصوص وليس غريبا أيضا في ظل عبودية النصوص أن يتعلموا أن المواطن المسيحي مواطن من الدرجة الثانية يجب أن يحسن المسلم معاملته. وفي ص ٢٠٥ من نفس الكتاب يقول:

«والآن وقد استقر مبدأ المساواة في الحقوق



والواجبات بصرف النظر عن الدين واللون والجنس لا يصح التمسك بالدلالات التاريخية لمسألة الجزية.. إن التمسك من دلائل الحرفية للنصوص في هذا المجال لا يتعارض مع مصلحة الجماعة فحسب، ولكن يضر الكيان الوطني والقومي ضرراً بالغاً، وأى ضرر أشد من جذب المجتمع إلى الوراثة إلى مرحلة تجاوزتها البشرية في نضالها الطويل من أجل عالم أفضل مبني على المساواة والعدل والحرية. والمستأنف ضده» في

العبارات يرى أن التمسك بالنصوص في شأن الجزية يجذب المجتمع للوراثة والذي وصل إلى عالم أفضل مما كان عليه فالتمسك بالدلالات الحرفية للنصوص هي في نظره تمثل التخلف والعودة إليه بعد أن تقدمت البشرية إلى ما هو أفضل وهذا المعنى الحرفي لأقوال المستأنف ضده يكرره في ص ١٠٢ من نفس الكتاب:

«من الطبيعي في الضرورى أن يعاد فهم النصوص وثاويلها بنفى المفاهيم التاريخية الاجتماعية الأصلية وإحلال المفاهيم المعاصرة والأكثر إنسانية وتقدماً مع ثبات مضمون النص».

وحيث أن ما قرره المستأنف ضده في خصوص ملك اليمين يتعارض مع النصوص

المجتمع للوراثة إلى مرحلة تجاوزتها البشرية في نضالها الطويل من أجل عالم أفضل، فهذا القول رد لآيات الله تعالى في شأن الجزية ووصف لها بأوصاف قد يتخرج البعض من أن يصف بها كلام البشر وأحكامهم بل وهو قول يخالف ما أوجب القرآن الكريم والسنة النبوية من أحكام تمثل قمة المعاملة الإنسانية الكريمة للأقليات غير الإسلامية وهي معاملة يتمنى المسلمون في العالم أجمع أن تعامل الدول غير المسلمة للأقليات الإسلامية بداخلها بمعاملة غير المسلمة للأقليات غير المسلمة بدلاً من المذابح الجماعية للرجال والنساء والولدان. أما أية الجزية التي خرج عليها المستأنف ضده وهي أية قاطعة الدلالة فهي الآية ٢٩ من سورة التوبة

القطعية الواردة بكتاب الله تعالى والتي يلزم اتباع حكمها إذا توافرت شروطها وانتفت موانعها أي إذا وجد ملك اليمين لأركانها الشرعية وشروطه وانتفت موانعها، فإن لم يجد مالك اليمين فلا مجال لانطباق النص ومن الآيات القرآنية التي ثورده حكم ملك اليمينين الآيات من ١ إلى ٧ من سورة المؤمنون، (قد افلح المؤمنون الذين هم في صلاتهم خاشعون والذين بذلوا أموالهم في سبيل الله ولم يملوا من أجل أن يقرضهم حافظون إلا أعلى أزواجهم أو ما ملكت أيمانهم فإنهم غير ملومين فمن ابتغى وراء ذلك فأولئك هم العادون) أما ما أورده المستأنف ضده عن معاملة أهل الذمة وما ورد بشأنهم من وجوب الجزية عليهم وأن القول بذلك يعنى جذب

قائلوا الذين لا يؤمنون بالله ولا باليوم الآخر ولا يحرّمون ما حرّم الله ورسوله ولا يدينون بنين الحق من الذين أوتوا الكتاب حتى يعطوا الجزية عن يديهم وهم صاغرين).

ر- واستمرار من المستأنف ضده في رد أحكام القرآن الكريم يقول المستأنف ضده في كتابه مفهوم النص ص ٢١ ما يأتي:

فإذا نظرنا للإسلام من خلال منظور الثقافة تبدي ذلك الوهم الزائف الذي يفصل بين العبرية والإسلام.

و- والإسلام ينطلق من مجموعة من الافتراضات المثالية الذهنية أولها عالمية الإسلام من دعوى أنه دين للناس كافة لا للعرب وحدهم ورغم أن هذه الدعوى مفهوم مستقر في الثقافة فإن انكسار الأصل العربي للإسلام وتجاوزه للوثب إلى العالمية مفهوم ضلّ الله عليه وسلم - للناس كافة - عامة، وليس لقريش وللعرب فحسب- والآيات التي تنص على ذلك منذ فجر الدعوى الإسلامية، بل كلها آيات من الصور المكية ونعترض بعض الآيات بترتيب نزولها كما قرئ بذلك علماء علوم القرآن الكريم. يقول الله سبحانه في سورة القلم وهي السورة الثانية في النزول بعد سورة العلق (وإن يكاد الذين كفروا

لنلقونك بأبصارهم لما سمعوا الذكر ويتلون أنه مجنون، وما هو إلا ذكر للعالمين) الآيتان ٥١-٥٢ وتكرر الآية الثانية في العديد من السور- وفي سورة الأعراف الآية ١٥٨ يقول الحق تبارك وتعالى (قل يا أيها الناس إني رسول الله إليكم جميعاً) ويقول الحق تبارك وتعالى في سورة الفرقان الآية الأولى: (تبارك الذي نزل الفرقان على عبده ليكون للعالمين نذيراً). ويقول جل شأنه في سورة سبأ الآية ٢٨ (وما أرسلناك إلا كافة للناس بشيراً ونذيراً لكن أكثر الناس لا يعلمون). ويقول الله سبحانه في سورة الأنبياء الآية ١٠٧: (وما أرسلناك إلا رحمة للعالمين).

د- ويتجه المستأنف ضده أيضاً للهجوم على النصوص بعامة لينفي عنها ثبات المعاني والدلالة وينفي عنها أيضاً وجود عناصر ثابتة يقول المستأنف ضده في كتابه نقد الخطاب الديني ص ٩٩: الواقع هو الأصل ولا سبيل لإهداره، ومن الواقع تكون النص (تكرر المحكمات أن المؤلف يطلق على القرآن الكريم: النص، والنصوص) ومن لغته وثقافته صيغت منهاجهم.. فالواقع أولاً والواقع ثانياً والواقع أخيراً، وإهدار الواقع لحساب نص جامد ثابت

المعنى والدلالة يحول كليهما إلى أسطورة وفي ص ٨٣ من نفس الكتاب يقول: وليس ثمة عناصر جوهرية ثابتة في النصوص، بل لكل قراءة بالمعنى التاريخي الاجتماعي جوهرها الذي تكشفه في النص.

وفي ص ١٠٣ من كتابه الإمام الشافعي.. يقول المستأنف ضده: وهذا يدل على أنه ليس لأحد دون رسول الله- صلى الله عليه وسلم - أن يقول لا بالإستبدال.. وإذا كان هذا الفهم.. ينطلق من موقف أيديولوجي واضح فإن هذا الموقف يعكس رؤية للعالم والإنسان تجعل الإنسان مغلولاً دائماً لمجموعة من الثوابت التي إذا فارقها حكم على نفسه بالخروج من الإنسانية، وليست هذه الرواية للإنسان والعالم معزولة تماماً عن مفهوم الحاكمية في الخطاب الديني السلفي المعاصر حيث ينظر لعلاقة الله بالإنسان والعالم منظور علاقة السيد بالعبد الذي لا يتوقع منه سوى الإذعان ثم ينتهي المستأنف ضده إلى غايته من مؤلفه المذكور فيقول فيه ص ١١٠ وقد أن أوان المراجعة والانتقال إلى مرحلة التحرر لا من سلطة النصوص وحدها بل من كل سلطة تصوق مسيرة الإنسان في عالمنا علينا أن نقوم بهذا الآن وفورا قبل أن

يجرفنا التيار وهذا الذي صرح به المستأنف ضده إنما يرد به قول الحق تبارك وتعالى في آيات كثيرة عن عبودية الإنسان لله سبحانه وتعالى كما في قوله تبارك وتعالى:

(وما خلقت الجن والإنس إلا ليعبدون) سورة الذاريات الآية ٥٦. كما يرد الآيات الكثيرة التي تلزم الإنسان بطاعة ربه سبحانه وطاعة رسوله - صلى الله عليه وسلم - كما في قول الحق تبارك وتعالى (فلا وربك لا يؤمنون حتى يحكموك فيما شجر بينهم ثم لا يجدوا في أنفسهم حرجا مما قضيت ويسلموا تسليما) سورة النساء الآية ٦٥.

كما أن الذي أورده المستأنف يرد به الآيات الكثيرة التي تفرض على الرسول صلى الله عليه وسلم وعلى سائر الأمة الإسلامية حكاما ومحكومين إلى يوم الدين، تفرض على الجميع الحكم بما أنزل الله سبحانه، وهل يكون إلا الحكم بالنصوص، من هذه الآيات ما أورده بسورة المائدة بالآيتين ٤٩، ٥٠ يقول الحق تبارك وتعالى (وإن احكم بينهم بما أنزل الله أن يصيبهم ببعض ذنوبهم - وإن كثيرا من الناس لفاسقون، افحكم الجاهلية يبغون ومن أحسن من الله حكما لقوم يوقنون) وفي نفس السورة ينص الحق تبارك

وتعالى على صفة من لم يحكم بما أنزل الله تبارك وتعالى وذلك في الآيات ٤٤، ٤٥، ٤٧ (ومن لم يحكم بما أنزل الله فأولئك هم الكافرون).

ومن لم يحكم بما أنزل الله فأولئك هم الظالمون (ومن لم يحكم بما أنزل الله فأولئك هم الفاسقون).

هـ - وإذا كانت المحكمة قد أوردت بعض مقالات المستأنف ضده فما توصيف المنكور لبعض مؤلفاته (نقد الخطاب الديني) يقول ص ١٠ «إذا كانت هذه الفصول الثلاثة قد سبق نشرها منفصلة، فإن وحدتها لا تكمل فقط في وحدة الموضوع الذي يتناوله (وهو الخطاب الديني) بل تتجلى بشكل أبرز في كونها جزءا حيويا من منظومة أكبر هي منظومة العقل في صراعه ضد الزرافة، والعقل في صراعه ضد الظلم».

وحيث أن المحكمة تنتقل إلى كتابات المستأنف ضده عن السنة النبوية القسم الثاني: ما يتصل بالسنة النبوية، ونقلا عن كتاب المستأنف ضده: الإمام الشافعي وتأسيس الأيديولوجية الوسيطة العبارات الآتية:

ص ٣٨: في محاولة الشافعي ربط النص الثاوي بـ (السنة النبوية) بالنص الأساسي (القرآن...

ص ٣١ لا يخلو بدوره من دلالة على طبيعة مشروع الشافعي المنشروع الهادف إلى تأسيس السنة وفي ص ٣٩ يقول: فإن الوجه الثالث محل الخلاف وهو استقلال السنة للتشريع يكشف عن طبيعة الموقف الذي أهمل عليه ثراب النسيان في ثقافتنا وفكرنا الديني، شيئا لا يتضمنه على وجه الأجمال والإشارة.

وفي ص ٤٠ يكرر المستأنف ضده: وإذا كانت المحكمة هي السنة فإن طاعة الرسول المقترة دائمة بطاعة الله في القرآن تعني أتباع السنة (المستأنف ضده هنا يورد رأي الشافعي) ولا يمكن الاعتراض على الشافعي بأن المقصود بطاعة الرسول طاعته فيما يبلغه من الوحي الإلهي القرآن، لأنه قد جعل السنة وحيا من الله يتمتع بنفس القوة التشريعية والإلزام .. هكذا يكاد الشافعي يتجاهل بشرية الرسول تجاهلا شبه قام.

وفي ص ٤٢: ومعنى ذلك أن تأسيس مشروعية السنة بناء على تأويل بعض نصوص الكتاب مثل تأويل الحكمة بأنها السنة، وتأويل العصمة بأنها انعدام الخطأ مطلقا، لم يكن يتم بمعزل عن الموقف الأيديولوجي المشار إليه ولا يتبين هذا بشكل واضح إلا بيان الكيفية التي يساجل

بها الشافعي من لا يقبلون من السنة إلا ما وافق الكتاب.

وفي ص ٥٥ : يوضح ما يراه المؤلف من دور الشافعي والادافع إليه: إن تأسيس السنة وحيا لم يكن يتم بمعزل عن الموقف الأيديولوجي الذي أسهمنا في شرحه وتحليله: موقف العصبيية العربية القرشبية التي كانت حريصة على نزع صفات البشرية عن محمد (صلى الله عليه وسلم) وإلباسه صفات قدسية إلهية تجعل منه مشرعا وسبق أن قال هذا المعنى ص ٤٥ بالفاظ مقاربة.

وفي ص ٧٤-٧٥ يقول المستأنف ضده: ولأشك أن قبول الشافعي للبراسيل... كاشف عن طبيعة المشروع الذي يريد أن يصوغ الذاكرة على أساس الحفظ ومرجعية النصوص وبعد تدشين السنة نصا.

وفي ص ١١٠ يقول: هذه التلمولية التي حرص الشافعي على منحها للنصوص الدينية بعد أن وسع مجالها فحول النص الديني القانوني الشارح إلى الأصلي وأضفى عليه نفس درجة المشروعية.

وهذا الذي أورده المستأنف ضده عن السنة فيه رد لكثير من الآيات القرآنية الصريحة في وجوب الرجوع إلى السنة والوعيد لمن يخالفها يقول الله سبحانه: «يا أيها الذين

أمنوا أطيعوا الله وأطيعوا الرسول وأولى الأمر منكم فإن تنازعتم في شئ فردوه إلى الله والرسول إن كنتم تؤمنون بالله واليوم الآخر ذلك خير وأحسن تأويلا» سورة النساء الآية ٥٩. فالرد هنا إلى كتاب الله سبحانه وإلى سنة الرسول صلى الله عليه وآله وسلم في حياته وبعد وفاته عليه وعلى آله الصلاة والسلام.

ويقول الله تبارك وتعالى: (وإذا قيل لهم تعالوا إلى ما أنزل الله وإلى الرسول رأيت المنافقين يصدون عنك صدودا) سورة النساء الآية ٦١ ثم يقسم الحق تبارك وتعالى على عدم إيمان من لم يحكم الرسول صلى الله عليه وسلم فيما نشب من خلاف وهذا هو التسليم الظاهر ثم لا يجد حرجا فيما قضى صلى الله عليه وسلم وهو التسليم باطنا بهذا الحكم، فلا وريث لا يؤمنون حتى يحكموك فيما شجر بينهم ثم لا يجدون في أنفسهم حرجا مما قضيت ويسلمون تسليما) سورة النساء الآية ٦٥.

والحكمة لا ترى سعة حكمها ليحتوى أقوال علماء المسلمين باختلاف مذاهبهم ونحلهم على أن السنة وحى من الله تعالى وشرع منه في خصوص تشريع الأحكام لا في مجال الأمور الدنيوية والمعيشية وهي أقوال ترى الحكمة أن المستأنف ضده وهو استاذ

في علوم العربية والدراسات الإسلامية بإحدى الجامعات المصرية لا تخفى عليه، وتورد المحكمة بعضا من هذه الأقوال إقامة للحجة عليه إضافة لما سبق: يقول أبو بكر الجصاص من كبار علماء الحنفية واثمتهم (قوله تعالى وما ينطق عن الهوى) يحتج من لا يجيز أن يقول النبي صلى الله عليه وسلم في الحوادث من جهة اجتهاد الراي بقوله (إن هو إلا وحى يوحى) وليس كما ظنه لأن اجتهاد الراي إذا صدر عن الوحي جاز أن ينسب موجهيه وما أدى إليه أنه عن وحى أحكام القرآن ١٣/٣ ويقول السرخس من كبار فقهاء الحنفية (قد بينا أنه كان يعتمد الوحي فيما بينه من أحكام الشرع والوحي نوعان ظاهر وباطن.. وأما ما يشبه الوحي في حق رسول الله صلى الله عليه وسلم فهو استنباط الأحكام من النصصوص بالراي والاجتهاد فإنما يكون من رسول الله صلى الله عليه وسلم بهذا الطريق فهو بمنزلة الثابت بالوحي لقيام الدليل على أنه يكون صوابا لا محالة) فاصول الوحي ٦٠/٢-٦١. أما كلام فقهاء المالكية والشافعية والحنابلة في هذا الخصوص فقد نقل المستأنف ضده بعضا منه في كتابه عن الإمام الشافعي والاتفاق بينهم

على أن السنة وحى من الله تعالى أما أهل الظاهر فيقول ابن حزم (الوحي ينقسم من الله عز وجل إلى رسوله صلى الله عليه وسلم على قسمين : أحدهما وحى مألوف ثالثا معجز النظام وهو القرآن والثاني وحى مروي منقول غير مؤلف ولا معجز النظام ولا متلو - ولكنه مفروء وهو الخبر الوارد عن رسول الله صلى الله عليه وسلم وهو المبين عن الله عز وجل مراده هنا وقال الله تعالى (لا تبين للناس ما نزل إليهم) وجبناه تعالى قد أوجب طاعته هذا الثاني كما أوجب طاعة القسم الأول الذي هو القرآن ولا فرق الأحكام في أصول الأحكام ١٠٨/١. ويقول الشيعة (لا يختلف الشيعي عن السنة في الأخذ بسنة رسول الله صلى الله عليه وسلم . بل يتفق المسلمون جميعا على أنها المصدر الثاني للشرعية، ولا خلاف بين مسلم وآخر في أن قول الرسول صلى الله عليه وسلم سنة لابد من الأخذ بها) مقدمة المختصر النافع في فقه الإمامية.

المرتد

وحيث أنه بالرجوع إلى المذهب الحنفي لمعرفة من يعد مرتدا لاعتبار أن الرجوع إلى المذهب المذكور هو الواجب عملا بالمأثنين ٦ من القانون ٦٢ لسنة

١٩٥٥، ٢٨٠ من لائحته ترتيب المحاكم الشرعية والمادة ٦ المذكورة تقدر (تصدر الأحكام في المنازعات المتعلقة بالأحوال الشخصية والوقف والتي كانت أصلا من اختصاص المحاكم الشرعية طبقا لما هو مقرر في المادة ٢٨٠ من لائحة ترتيب المحاكم المذكورة) أما المادة ٢٨٠ من اللائحة فقباراتها (تصدر الأحكام طبقا للمدون من هذه اللائحة ولا يرجع الأقوال من مذهب أبي حنيفة ماعدا الأحوال التي ينص فيها قانون المحاكم الشرعية على قواعد خاصة فيجب فيها أن تصدر الأحكام طبقا لهذه القواعد) نجد الأسماء أبو بكر الجصاص يقول في أحكام القرآن ٢١٣/٢-٢١٤... وفي هذه الآية دلالة على أن من رد شيئا من أوامر الله تعالى أو أوامر رسوله صلى الله عليه وسلم فهو خارج عن الإسلام سواء رده من جهة الشك فيه أو من التسليم لأن الله تعالى حكم بأن من لم يسلم للنبي صلى الله عليه وسلم قضاه وحكمه فليس من أهل الإيمان. ويقول ابن تيميم من الحنفية (الأشياء والنظائر) ٩٠/٩٢: الكفر تكذيب محمد صلى الله عليه وسلم في شيء مما جاء به من الدين ضرورة، ولا يكفر أحد من أهل القبلة إلا بحدود ما أدخل فيه، ويصير مرتدا

بأنكار ما وجب الإقرار به، أو ذكر الله تعالى أو كلامه.. بالاستهزاء، والاستخفاف بالقرآن أو المسجد أو ما يعظم كفر... ورد النصوص كفر ويقول ابن عابدين في حاشيته ٤١١/٤٩٠/٣ في خصوص الرذيق (... لا اعتبارهم أنطال الكفر والاعتراف بنبوة نبينا محمد صلى الله عليه وسلم.. فإن قلت كيف يكون معروفا دأبا إلى الضلال وقد اعتبر في مفهومه الشرعي أن يطبق الكفر؟ قلت: لا بعد فيه فإن الرذيق يموه كفره ويروج عقيدته الفاسدة ويخرجها في الصورة الصحيحة وهذا معنى إبطان الكفر فلا يتنافى إظهاره الدعوى إلى الضلال وكونه معروفا بالاضلال.. ويحسدون الحشر والصوم والصلاة والحج ويقولون المسمى بها غير المعنى المراد والحاصل أنه يصدق عليهم اسم الرذيق.

هذا هو مذهب الحنفية في المرتد ولا توجد فيما اطلعت عليه المحكمة قول أو رأى يذهب إلى أن من ارتكب أحد الأفعال السابقة غير مرتد بل إن الإجماع انعقد على تكفير من واقع نص الكتاب الكريم وكذا من استخف بالقرآن أو بشيء أو جملة أو حرفا منه أو كذب شيئا منه وأثبت ما نفاه أو نفى ما أثبت على علمه منه بذلك أو شك في شيء من

ذلك فهو كافر عند أهل العلم بإجماع وكذا من سخر بالشريعة أو بحكم من أحكامها كان يسخر من الأمر بالمعروف والنهي عن المنكر أو لم يقر بالأنبياء والملائكة فهو كافر اتفاقاً. راجع تبصيره الحكام- ٢٨٧، الإعلام بقواطع الإسلام- ٣١-٦٤.

لما كان ما تقدم وكان الثابت مما أوردته المحكمة من نقول لأقوال المستأنف ضده في مؤلفاته والتي أقر بها على نحو ما سلف أنه ارتكب الآتي على نحو ما فصلته المحكمة فيما سبق:

١- كذب المستأنف ضده كتاب الله تعالى بإنكاره لبعض المخلوقات التي وردت بالآيات القرآنية ذات الدلالة القاطعة في إثبات خلق الله تعالى لها ووجودها كالعرش والملائكة والجن والشياطين ورد الآيات الكثيرة الواردة في شأنها.

٢- سخر المستأنف ضده من بعض آيات القرآن الكريم بقوله: «حول النص بقصد القرآن الكريم- الشياطين إلى قوة معوقة وجعل السخر أحد أدواتها» وسبق الإشارة إلى موضع هذا القول من مؤلفاته.

٣- كذب المذكور الآيات الكريمة وهي نص فيما تدل عليه بشأن الجنة والنار ومشاهد القيامة ويرميها بالأسطورية.

٤- يكذب المذكور الآيات القرآنية التي تنص أن القرآن الكريم كلام الله تعالى وتسبغ أفضل الصفات وأعظمها عليه فيقول أنه نص إنساني بشري وفهم بشري للوحي. ٥- يرد المذكور آيات كتاب الله تعالى القاطعة في عمومية رسالة الرسول سيدنا محمد صلى الله تعالى عليه وآله وسلم للناس كافة عامة.

٦- وفي مجال آيات التشريع والأحكام يرى المستأنف ضده عدم الالتزام بأحكام الله تعالى الواردة فيهما بعامة لأنها ترتبط بفترة تاريخية قديمة ويطلب بأن يتجه العقل إلى إحلال مفاهيم معاصرة أكثر إنسانية وتقديم أفضل ما وردت بحصرية النصوص «كبرت كلمة تخرج من أفواههم إن يقولون إلا كذباً» سورة الكهف الآية ٥ ، وينفي عن النصوص وجود عناصر ثابتة بها، ويرد على وجه الخصوص النصوص المتعلقة بأحكام الموارث، والمرأة وأهل الذمة وملك اليمين الواردة بكتاب الله تعالى.

٧- ويعتد أن عمق المستأنف ضده هجماته وتكذيباته لكتاب الله تعالى اتجه إلى السنة النبوية الشريفة لينال منها قدر استطاعته فيردها كوحى من عند الله تعالى وكأصل

للتشريع وأن القول بذلك يقصد منه تأليه (محمد صلى الله عليه وسلم) وبهذا يرد الآيات القرآنية ويكفر بها الواردة في حجبه السنة وفي أنها من وحى الله تعالى وإن اختلفت عن القرآن الكريم في الصفة والأثر.

وحيث أن هذه الأقوال بإجماع علماء المسلمين وأئمتهم إذا اتاها المسلم وهو عالم بها يكون مرتداً خارجاً عن دين الإسلام، فإذا كان داعية لها فإن بعض العلماء يسميه زنديقاً فيكون أشد سوءاً من المرتد، وكان المستأنف ضده يعمل استناداً للغة العربية والدراسات الإسلامية فهو يعلم كل كلمة كتبها وكل سطر خطه وما تعنيه هذه الكلمات وما تدل عليه هذه السطور وإن كان من المقرر أنه عند ظهور الألفاظ فلا تحتاج إلى نية ومن ثم يكون المستأنف ضده قد أرتد عن دين الإسلام وإضافة لذلك فقد استغل وظيفته كاستاذ أطلبة الجامعة فأخذ يدرس لهم هذه التكذيبات لكتاب الله تعالى ويلزمهم بدراسة واستيعاب هذه المعلومات القاتلة بما حوته من الأوصاف البذيئة التي رأى بها كتاب الله تعالى وسنة رسوله صلى الله عليه وسلم ، دون خوف من الله سبحانه ولا خوف من سلطة



حاكمة، وهؤلاء الشباب في سن التشكيل والتأثير وخصوصاً بمن يعتبرونهم قدوة لهم كاساتنتهم وثرى المحكمة أن الكلية التي يدرس بها المستأنف ضده والجامعة مسئولان - عن هذه الكتب لأن هذه المؤسسات العلمية عندها من الوسائل وتستطيع أن تضع من التنظيمات ما يكفل منع هذه المؤلفات التي تحاول هدم أصول العقيدة الإسلامية وما هي بمستطاعة ولكنها تشوش عقول الشباب في أصول عقيدتهم، وقد تدفع البعض إلى المروق عن الدين، وهذا إفساد للمجتمع وللشباب وللجامعة، والدين الإسلامي كما هو شامخ ثابت كما أنزله الله سبحانه على رسوله صلى الله عليه وسلم ، لقد تعرض لكثير من هذه الفقائيع من سبائس ابن سبأ مروياً بزنادقة العصر العباسي وغيره من العصور والإسلام في كتاب الله تعالى وفي سنة رسوله محمد صلى الله عليه وسلم، وفي الدول الإسلامية وفي قلوب المؤمنين باق مستمر ولو كره الكافرون، ولو كره المشركون، ولو كره المناقضون، وما أتاه المستأنف ضده ليس خروجاً على كتاب الله تعالى وكفر به فحسب ولكنه أيضاً خروجاً على دستور جمهورية مصر العربية في مواده الثانية والتي تنص

على المادة ٤٧ من نفس الدستور التي تجعل حرية الرأي مكفولة ولكل إنسان التعبير عن رايه في حدود القانون، وهو لم يلتزم حدود القانون فيما كتبه لخروجه على قانون العقوبات في هذا الشأن أما ما دفع به المستأنف ضده من أن أتاه في حدود البحث العلمي والاجتهاد الفقهي فهذا دفع ظاهر الفساد فإن من المعلوم لكل باحث ولو كان مجتهداً أن

على أن الإسلام دين الدولة فالدولة ليست علمانية ولا ملحدة ولا نصرانية، وإذا كان دين الدولة الإسلام فإن الإعتماد على أصوله ومقدساته اعتداء على الدولة في كيانها التي تقوم عليه وعقيدها التي تدين بها، وايضاً خروج على المادة التاسعة من الدستور فيما نصت عليه من أن الأسرة أساس المجتمع وقوامها الدين، وخروج

للبحث العلمي أصوله وللاجتهد الفقهي قواعده وشروطه، فإن أنسخ الباسط عن أصول العلم الذي يبحث فيه وإذا حاول هدم القواعد والشروط وإذا خرج عن التزامات البحث العلمي الحق، فلا يسمى ما كتبه بحثاً، ولا ما سطره اجتهاداً، وبالنسبة للمستأنف ضده فإنه يبحث في علوم القرآن في مفهوم النص، ومفهوم النص بالمعنى اللغوي لأنه لفظ باللغة العربية يرجع في تحديده لـ لغة العربية وهو اصطلاحى يرجع فى تحديده لأهل العمل من العلماء في علوم القرآن وأصول الفقه، ففى اللغة العربية من مادة: فهم، والفهم: هيئة الإنسان بها يتحقق معاني ما يحس، وأفهمته إذا قلت له حتى تصوره، فإذا انتقلنا إلى المعنى الاصطلاحي نجد أن بعضهم يحده بأنه التنبيه بالمنطوق المسكوت عنه، أى أن حكم النص قائم وهناك حكم آخر يؤخذ من هذا المنطوق يفهم منه ومنه مفهوم الموافقة ومفهوم المخالفة (راجع: الأحكام للأمدى/ ٢٢٨/٢ العدد ١ فى أصول الفقه ١٥٢/١-١٥٣) أما هدم النص ولدعوى التحرر من سيطرته وإنشاء مفاهيم عقلية لا يحدها نص ولا يلتزم بلفظ فهذا ليس من صور البحث العلمي وخصوصاً فى مسائل

العقيدة وعلوم القرآن. والاجتهاد لغة من بطل الجهد فى طلب الشيء المرغوب إدراكه حيث يرجى وجوده أو يوقن وجوده فيه وأصطلاحاً: استنفاد الطاعة فى طلب حكم النازلة حيث يوجد ذلك الحكم. ومصادر الحكم الشرعى هى كتاب الله تعالى وسنة رسوله محمد صلى الله عليه وسلم إما نصاً وإما اجتهاداً فقهيًا، فإذا خرج المستأنف ضده عليهما كذبهما وردهما فلا يكون هذا اجتهاداً، وهذا شأنه فى مؤلفاته التى اطلعت عليها المحكمة على نحو ما قلت. لما كان ذلك وكان من المقرر وفق مذهب الحنفية أنه إذا ارتد أحد الزوجين فإن كانت الردة من المرأة كانت فرقة وغير طلاق بالاتفاق فى المذهب، وإن كانت الردة من الرجل فعند أبى حنيفة وابن يوسف وقسعت الفرقة بغير طلاق- وهو الراجح بينما قال محمد هى فرقة بطلاق لهما إن الردة منافية للعصمة موجبة للعقوبة، والمنافى لا يحتتمل التراخي فتبطل النكاح (الهداية وفتح القدير/

٣/٤٢٨-٤٢٩) ولو تاب المرتد فإنه يثبت عليه بعض الأحكام كحبوط العمل وبطلان الوقف وبينونه الزوجة فلا بد من عقد ومهر جديدين، إن ثبت التوبة وأراد أن يعودا إلى بائنته. لما كان ما تقدم فإنه يتعين القضاء بالتفريق بين المستأنف ضده الأول وزوجته المستأنف ضدها الثانية لردته وهى مسلمة والحكمة تهيب المستأنف ضده أن يتوب إلى الله سبحانه وأن يعود إلى دين الإسلام الحق الذى جعله الله نورا للناس وصراطاً مستقيماً يفوز به الإنسان سعادة الدنيا والآخرة بالشهادة والإيمان بما أوجب الله سبحانه الإيمان به والتبرؤ من كل الكتابات التى كتبها مما فيها من كفر وتكذيب لآيات الله تعالى ورد لأحكامه سبحانه وليكن فى آخرين كانوا قد سلخوا مسلكه ثم تابوا إلى الله سبحانه قدوة له فى ذلك.

الرد على حشيات الحكم في قضية التفريق بين نصر وإتتهال

هذه فتوى وليست حكما

خليل عبد الكريم

ليس خبراً يحتمل التصديق والتكذيب بل إنشاء لا يحتملها فإنه إلزام أو إذن ومن إنشاء إلزامه على غيره أو على نفسه أو إذن لغيره في فعل لا يقال له صدقت ولا كذبت) ص ٩ من المصدر السابق، بينما (الافتاء هو بيان حكم المسئلة) كما عرفها الشريف الجرجاني في كتابه "التعريفات"، وحكم المسئلة هو ما هي عليه من حل أو حرمة أو كراهية أو نذبة. بالرجوع إلى الكتاب والسنة.. الخ. ومن هناك فإن (العبادات كلها على الإطلاق لا يدخلها الحكم البتة بل الفتيا) ص ٤٨ من كتاب "الفروق" للقرافي - المجلد الرابع - بيسروت - دون تاريخ نشر.

ويضيف ابن الشاط (ال ش ا ط) رحمه الله تعالى أنه قال (ويلحق بالعبادات أسبابها) ص ٩٠ من كتاب تهذيب الفروق لمفتي المالكية الشيخ محمد حسين على هامش الفروق، ولا يتعرض القاضي أي الحاكم للفتوى وإلا بطل عمله لأنه تعدى اختصاصه يقول ابن حجر الملى الهيمى (أن لأصحابنا وجهاً أن القاضي ليس له أن يفتي في الأحكام)

أولاً: الدفع بطلان الحكم الطعين لأنه في حقيقته فتية:

وضع فقهاء المسلمين حدوداً بين المفتى والقاضي ويسمى في بعض كتب الفقه: الحاكم.

يقول شهاب الدين أبو العباس القرافي (يتبع الحاكم الحاج والمفتى يتبع الأدلة - والمفتى لا يعتمد على الحاج بل على الأدلة والأدلة: الكتاب والسنة ونحوهما والحجاج البينة) - من كتاب الأحكام في تمييز الفتاوى عن الأحكام وتصرفات القاضي والامام - تحقيق الشيخ محمود عرنوس - (صدره مكتب نشر الثقافة الإسلامية بمصر - الطبعة الأولى ١٣٥٧هـ/١٩٣٨م).

أي أن القاضي يقيم حكمه على ما يقدمه إليه الخصوم في الدعوى من أدلة ثبوت ونفى مثل شهادة الشهود والأقرارات والإيمين.. الخ.

أما المفتى فيصدر الفتية بما جاء في القرآن الكريم ثم السنة ثم إجماع الصحابة وأقوال أعيانهم مثل الراشدين ثم آراء شيخ المذهب وهكذا دونما حاجة إلى شيء آخر.

ويعمضى القرافي في تبين طبيعة عمل كل منهم فيقول (حكم الحاكم: (القاضي)

مذكره الأستاذ خليل عبد الكريم المحامي

الشق الفقهي في الرد على الحكم الصادر في الاستئناف ٣٨٧ لسنة ١١١ ق القاهرة ١٩٩٥

الرسول عليه الصلاة والسلام فإنه عندما كان يقول كلمته في نزاع دنيوي يوصف ذلك بأنه "قضاء" منه، وهناك كتب عديدة خصصت لـ "أحقية الرسول" وأوضح فقهاء الإسلام عبارة: مصلحة دنيوية أو مصالح الدنيا توضيحا يدفع كل لبس ويزيل كل شك (وقسولي لأجل مصلحة دنيوية أو مصالح الدنيا - احترام من العبادات : الفتوى بتحريم السباع وطهارة الأواني وغير ذلك مما لا يكون اختلاف المجتهدين فيه للدنيا بل للأخرة بخلاف الأخلاق في: العقود والرهون والأوقاف ونحوها إنما ذلك لمصالح الدنياه) ص ٥١ من "الفروق" للقرافي - مرجع سابق.

ويوضح القرافي في كتابه "الأحكام" أن المقصود أي الغاية من قضاء القاضي أو حكم الحاكم تبصيره (إنما هو سد باب الخصومات وبرء الظلمات) ص ١١، ومن هنا فإن (الحاكم منشئ والمفتي مخبر محضر) ص ٤٥ من "الفروق" للقرافي، والحكم (أخبار مالها الإنشاء والالزام أي التنفيذ والإمضاء ص ٨٩ من "التهذيب" مصدر سابق، فإذا طبقنا هذه المبادئ المستقرة لدى جميع مذاهب أهل السنة نجد أن ما انتهى إليه الحكم المطعون بداية من وسط الصفحة الثالثة والعشرين من نسبة سبعة أمور إلى د. نصر انتهى فيها إلى أنها خروج على كتاب الله وكفر به.. هذه فتوى وليست حكما وإصدار الفتوى من اختصاص المفتي وحده كما أن إصدار الأحكام من اختصاص القاضي (الحاكم) وحده - وبناء على هذه الفتوى التي لا يملكها الحكم الطعني في نظر صحيح الفقه انتهى إلى التفريق بينه وبين زوجته وهذا الشق وإن كان يعتبر حكما إلا أنه توصل إليه عن طريق إصدار الفتوى

ص ١٦ من كتاب "الإسلام بقواطع الإسلام"، ولقد ذكر الشيخ سراج الدين عمر البلقيني واقعة تؤكد ذلك قال طيب الله ثراه (ولقد عجبت من قاضي حضر عند سلطان ووقع الكلام في صحة إقامة الجمعة في جامع بناء ذلك السلطان فلما تكلموا في الخلاف قال القاضي: نحكم بصحة إقامة الجمعة فيه، وهذا كلام باطل إذ لا يتصور أن يدخل ذلك ولا نحوه تحت الحكم استقلا ولا تضمنًا) ص ٩١ من "التهذيب" لشيخ المالكية - مصدر سابق، أي لا صراحة ولا ضمنا، والعقائد أسبق في الرتبة من العبادات وأسبابها لأنها الأساس الذي تبنى عليه العبادات وبدونها تعدو باطلة، وكون المسلم مرتدا أو غير مرتد يدخل ضمن الاعتقادات وبالتالي فهو أمر يندرج في وظيفة المفتي لا الحاكم - (القاضي) وليس صحيحا ما جاء في الحكم الطعنين ص (الردة يفصل في شأنها القاضي والمفتي) فعلاوة على أنه لم يذكر مرجعه أو مصدره أو سنده في ذلك فإنه مخالف ومناقض تماما لما ذهب عليه أعيان الفقهاء بل وعامتهم كما أوضحنا ونزيده تأكيداً وثوثيقاً فيما سيجي بعد. فإن تجاوز القاضي أعنى الحاكم حدوده وتعدى طوره وتخطى قدره وافق في مسألة اعتقادية فحكمه باطل مبرود عليه لأنه (المسألة الاعتقادية) لا تندرج تحت مفهوم الحكم لا صراحة ولا ضمنا أو بتعبير السراج البلقيني "لا استقلا ولا تضمنًا" ومن ثم فإن تعرض الحكم المطعون إلى عقيدة د. نصر أبي زيد باطل في نظر الشريعة والفقه معها. ونزيد الأمر توضيحا فنقول:

القضاء هو الفصل في خصومات الناس بشأن المصالح الدنيوية لا المصالح الآخروية، بدأ ذلك مبكرا مع

التي لا يملكها والتي يلحقها البطلان ويحوطها من كل جانب بميزان الفقه القويوم وإن أن العلة تدور مع المعلول وجوداً وعدماً فإن هذا الشق أعنى الخاص بالتفريق بين الطاعنين يعدو معدوماً لأنه لولا تلك الفتوى الباطلة ما استطاع الحكم أن يقضى بالتفريق.

قدم الحكم الطعين بنفسه ويده الدليل القاطع على أنه فتياً وليس حكماً ذلك أنه في نهاية الصفحة الخامسة والعشرين أورد ما يلي (والحكمة تهيب بالمستأذف ضده أن يتوب إلى الله تعالى وأن يعود إلى الإسلام الحق...).

ولقد طبق أئمة الفقه على أنه (فإذا) قال الحاكم (القاضي): الأحسن لك أن تفعل أو يكره لك أن تفعل فإنه فتوى من الحكم لا حكم) ص ١٢ من كتاب "الأحكام لشهاب الدين القرافي - مصدر سبق ذكره.

ومع ذلك كله فإن الحكم لا يملك أدوات الفتوى وليس مؤهلاً لها، قد يكون خليفاً وجهبذاً في القاذون الوضعي أما في الفقه الإسلامي لدرجة أن يصدر فتوى فليس له ذلك (اجمع الفقهاء على أن المفتي يجب أن يكون من أهل الاجتهاد، كذا في الظهيرية أ.هـ) ص ٣٠٨ من المجلد الثالث من الفتاوى الهندية "العالم كيرية" في مذهب الإمام الأعظم (أبي حنيفة النعمان، الطبعة الثالثة ١٣٩٣هـ/١٩٧٣م مصورة بالأوقست من الطبعة الثانية الصادرة من المطبعة الأميرية ببولاق مصر المحمية سنة ١٣١٠هـ - دار المعرفة - بيروت - لبنان، كما أن المفتي ينبغي أن يكون عدلاً عالماً بالكتاب والسنة واجتهاد الرأي (وقد استقر رأي الأصوليين على أن المفتي هو المجتهد، فاما غير المجتهد ممن يحفظ أقوال المجتهدين فليس بمفتي) ذات

الصفحة من المصدر السابق.. لقد خاض الحكم المستأذف في مسئلة على قدر عظيم من الخطورة وهي تكفير استباذ علوم القرآن بـ كلية آداب القاهرة دون أن يكون مؤهلاً للفتوى، فهل الذي أصدر الفتيا التي لبست رداء الحكم حافظاً لكتاب الله ويعرف ناسخه من منسوخه ومحكمه من متشابهه ويعرف السنة النبوية معرفة أحاطة مطلعاً على الصحاح والمسانيد والجوامع والمصنفات والمستدرجات عالمياً بناسخ الأخبار من منسوخها والمتواتر منها والمشهور والصحيح والحسن والموقوف والمتصل والمنقطع والضعيف والموضوع مدركا أحوال الرواة وما يعتريهم من جرح وتعديل.. الخ - وهل هو فقيهه بالمذهب الحنفي الذي عليه مدار قضاء أحوال النفس في مصر - وأطلع على آراء شيخ المذهب (أبي حنيفة) وثلاميذه (أبي يوسف) ومحمد حسن الشيباني وزفر ابن الهذيل واللؤلؤي والقي نظرة ولو عابرة ولا نقول دراسة مستأنية على كتب تظاهر الرواية، ثم المختصرات والمختون والشروح التي تنضوي على فقه الدور الثاني ثم الفتاوى والواقعات التي تمثل الدور الثالث (من أدوار الفقه الحنفي المعروفة).

نحن نترك جواب ذلك صراحة لأنه معروف.

ولكن الذي يقع في دائرة الضوء هو أن الفقهاء قالوا (وإن لم يكن من أهل الاجتهاد يستفتى في ذلك فيأخذ بفتوى المفتي ولا يقضى بغير علم ولا يستحى من السؤال) ص ٣١٤ من المجلد الثالث من الفتاوى "العالم كيرية" الهندية - مصدر سابق، وأكدوا أنه على المفتي: (لذلك أن يكثر من حفظ فتاوى المفتي بهم من العلماء وينظر ما وقع له: هل هو من



مذهباً درست ولكن فقهها بقى مدونا فى بطون الكتب ومن أشهر أئمتها: سفيان الثوري والأوزعي وداود الظاهري وابن جرير الطبري والليث بن سعد. وهناك فقه الشيعة: الزيدية والأثنى عشرية الجعفرية والاسماعيلية بالإضافة إلى فقه الخوارج وما زال معمولاً به فى بعض البلاد مثل عمان. فهل اطلع الحكم الطعين على فقه هؤلاء جميعهم ليدعى فى ثقة يحسد عليها أن الأقوال التى أوردها هى بإجماع علماء المسلمين وأئمتهم - ومن له أننى المام بالف باء الفقه وأصوله وتاريخه يعرف - لا نقول يعلم - مجرد معرفة أن مسألة الإجماع ذاتها عليها خلاف حاد سواء فى مشروعية الإجماع ذاته أو فى انعقاده حتى فى عصر الصحابة أو فى حجيته ومدى إلزاميته، ومما يؤسف له أن الحكم المطعون عجز عن تقديم مصدر واحد يؤيد به وجهة نظر من ذلك الذى - أجمع عليه الأئمة ١١١ وعسى أن تثبت هذه

جنس ما اقتوا فيه بالكفر أو من جنس ما اقتوا فيه بعدم الكفر فليحقه بعد اصعان النظر وجوده الفكر بما هو جذسه: فإن اشكل عليه أو وقعت المشابهة بين أصليين ولم تكن له أهلية النظر فى ذلك لقصوره وجب عليه التوقف، فهذا هو الضابط لهذا الباب "الفروق" للقسرافى - المجلد الرابع، ص ١٣٣.

أن ما يكشف - بطريق الجزم - عن المستوى "الفقهى" للحكم الطعين هو ما جاء به (وحيث أن هذه الأقوال بإجماع علماء المسلمين وأئمتهم.. الخ) إذ لا تدرى كيف أتاحت للحكم الطعين الفرصة والإمكانات والوقت والجهد ليطلع على أقوال جميع علماء المسلمين وأئمتهم؟ أن الدارس المبتدئ للفقه الإسلامى وتاريخه وأصوله يعرف أن هناك فقه ما قبل المذاهب وهو يمثل فقه "التابعين" ثم هناك فقه المذاهب الأربعة المعروفة وجانبها ما لا يقل عن عشرين

السفينة التوقان إلى النكاح مع القرينة.. الخ، وبداية فإن هذه الدعوى لا تلج هذا الاستثناء ومن ثم تلزم فيها البينة وهي هنا إما: الإقرار أو شهادة الشهود ولا ثلاث لهما.

الإقرار: شرعا هو (إخبار بحق عليه للغير) تشرح الدر المختار للحصكفي - الجزء الثاني - كتاب أي باب الإقرار (و) أما ركنه فقوله: لفلان على كذا أو ما يشبهه، لأنه يقوم به ظهور الحق لا أنكشافه (الفتاوى الهندية في مذهب الإمام الأعظم أبو حنيفة) - المجلد الرابع - كتاب - باب "الإقرار" - مصدر سبق

ذكره وفي الكافي (أن حكمه ظهور المقر به لا ثبوته) وهو في حال الصحة والمرض سواء إلا مرض الموت ففيه تفضيل لا مجال لذكره هنا. وما جاء في التعريف: (بحق عليه للغير) ليحترز به من الإنكار وليس باب الشهادة إذ لا شهادة معه، ولا موجب هنا لبيان إقرار الولي أو الوكيل لعدم الحاجة، ولا لبيان إقرار الغير على الغير لأن هذا بالشهادة أشبه فضلا عن عدم المناسبة، هذا الموجز عن "الإقرار" كما عرقه الفقه يكفي لأن يثبت أن الكتب التي قدمها رافعوا الدعوى وتسببوا إلى أ.د. نصر حامد أبي زيد لا تعتبر في نظر صحيح الفقه أقرارات.

أما عن الشهادة: فيقول شمس الأئمة السرخسي رحمه الله تعالى إن (اشتقاق الشهادة من المشاهدة وهي المعاينة، فمن حيث أن السبب المطلق للأداء المعاينة سمي الأداء: شهادة وإليه أشار النبي صلى الله عليه وسلم في قوله للشاهد: إذا رأيت مثل الشمس فاشهد وإلا فذر. ومن حيث أنه يحضر مجلس القضاء للأداء يسمى شاهدا) كتاب "المبسوط" لشمس الأئمة السرخسي - المجلد الثامن - كتاب أي باب الشهادات.

الجزئية البالغة الدلالة مدى مبلغ الحكم الطعين من الفقه والعلم، وكيف أنه حتى في مجال القضا لم يكن من رجالها ولا أهلية له في إصدارها.

ثم تنتهي من ذلك كله إلى أن الحكم المطعون فيه وأن ليس زى الحكم هو في حقيقته قضا وأكثر من هذا أنها صدرت ممن لا يملك حق إصدارها لافتقاره إلى الصلاحية. لذلك وبالتالي فإن البطلان يعتورها ويحيط بها من كل أقطارها، ويحق بها النتيجة التي تفرغت عنها وهي التفريق بين الطاعنين.

ثانيا: الحكم المطعون عليه لم يرق على أي بيئة شرعية:

في مسند الإمام البيهقي عن ابن عباس رضي الله عنهما عن رسول الله صلى الله عليه وسلم وحسنه النووي أنه قال: لو يعطى الناس بدعواهم لادعى رجال أموال الناس ودماءهم، لكن البينة على من ادعى واليمين على ما أنكر. أورده الإمام حافظ الدين محمد بن شهاب الكردري الحنفي المعروف بـ ابن البزاز في الفتاوى البزازية في كتاب (باب) الدعوى. وقال النووي صاحب الأربعين: روى هذا الحديث البخاري ومسلم في صحيحهما مرفوعا من رواية ابن عباس. وهو قاعدة كلية من قواعد القضاء في الإسلام رسا عليها السلف والخلف والبينة هي الحجة الظاهرة والدليل القاطع وتقع على عاتق المدعى أي رافع الدعوى، لأنه يدعى خلاف الظاهر والاستثناء الذي نص عليه الفقهاء منها هو أن ما يدعيه المدعى لا يعلم إلا من جهته فحسب أي وحده دون سواء مثل: دعوى المرأة أنقضت عتقها، وادعاء المودع لديه تلف المودعة في يده، ودعوى



سماع شهود وبدون اقرار من المدعى عليه
لاعتراه الذهول.

و(حكمة حضور الشهود امام الحاكم
اي القاضي هو التاكيد من اتفاقهم في
المكان والزمان والإنشاء والإقرار بأن
اختلفوا في شيء واحد لا تقبل شهادتهم
وعليه أجمع الإمام الأعظم وصاحبه.
١هـ).

(الفتاوى الخانية او فتاوى قاضي
خان فخر ملة الأورجندى - الجزم
الثاني - مطبوع على هامش الفتاوى
العالم كبرى) وكذا التفسير وإيضاح
تفسيرنا بطلنن إليه وجدان القاضي
(وفي الصغرى: شهد أحدهما مفسرا
والثاني على شهادته او مثل شهادته لا
تقبل، ولو قال: أشهد مثل شهادة
صاحبي لا يقبل عند الخصاف (ال خ ص
١ ف) من المجلد الثاني من الفتاوى
الجزائية مرجع سابق ذكره.
أذن فان ما قدمه زاعقو الدعوى من

وذكر الحصصى ان للشهادة نيفا
وعشرين شرطا ما بين شرط تحمل
وشرط أداء.. وأهمها أدائها بالطلب ولو
حكما امام القاضي وركنها لفظ اشهد لا
غير لتضمنته معنى مشاهدة وقسم
وأخبار للحال فكانه يقول: أقسم بالله
لقد اطلعت على ذلك وأنا اخبر به) شرح
الدر المختار - مصدر سابق ويقول
الشيخ محمد حسين مفتى المالكية
(والأصل في الشهادة العلم واليقين
لقوله تعالى عن أخوة يوسف عليهم
السلام: وما شهدنا الا بما علمنا، وقوله
عليه السلام: على مثل هذا - أى مثل
الشمس - فاشهد، فهذا ضابط ما يجوز
التحمل في الشهادة) تهذيب الفروق
على هامش الفروق المجلد الرابع -
مصدر سابق، والشهادة تكون على وقائع
راها او سمعها الشاهد بنفسه ولا تكون
مجرد آراء او افكار او ظننات او
توسمات.. الخ (لأن الشهادة بغير الجزم
لا تجوز) تهذيب الفروق - مصدر
سابق.

وفي باب شبهه لابد لدعوى الحسبة من
شهود - هذا مع التاكيد على (اننا لسنا
بصدد دعوى حسبة ولكننا نقول ذلك من
باب الفرض الجدلى حتى نسد على
رافعى الدعوى والحكم المنقوض الذى
تابعهم فيها باب المباحة - قال: (إذا
آخر شاهد الحسبة شهادته بلا عذر
مقبول ترد. ١هـ).

ومفهوم الموافقة لعبارة الاشياء ان
دعوى الحسبة لابد لها من شهود حتى
انه لو تأخر شاهدها في أدائها دون عذر
يقبله الحاكم (=القاضي) ترد الدعوى ومن
ثم لا يتصور الفقه الحنفى خاصة والفقه
عامة قيام دعوى حسبة بلا شهود، ولو
ان فقيها من السلف طرق سمعها ان
دعوى حسبة قضى فيها القاضي دون

مكتوبات نسبوها إلى بعض الدكاترة والمشيخة طعناً في تأليف أ.د. نصر أبي زيد لا تعتبر في ميزان الشرع أو الفقه شبهات بائ صورية من الصور ولعلمهم استشعروا ذلك لأن من بين طلباتهم كان إحالة الدعوى إلى التحقيق لاثبات دعواهم بمشاهدة الشهود، بأن ذلك في مذكراتهم وعلى لسانهم في محاضر الجلسات.

نخلص من ذلك كله أن محكمة استئناف القاهرة - ١٤ أحوال شخصية أصدرت حكمها المطعون على خلاف ما يقضى به شرع الله تبارك وتعالى وعلى ما استقر عليه الفقه الإسلامي، إذ لم يقدم لها إقرار من المدعى عليه ولم تسمع شهوداً أي قضت بلا بينة وهذا وحده كاف لنقض الحكم من أساسه.

ثالثاً: خالف الحكم الطعين ما استقر عليه الفقه الحنفى خاصة وسائر المذاهب عامة عندما نسب الردة والخروج عن الإسلام للطاعن الأول:

إن (احداً لا يجهل تحريم إيذاء المسلم سيما بهذا اللفظ القبيح: الكفر) كتاب الإعلام بقواطع الإسلام لابن حجر المكي الهيثمي - ص ١١ - طبعة دار الشعب بمصر ١٤٠٠هـ: ١٩٨٠م، وسنشير إليه فيما يلي بكلمة قواطع.

وقد صح عن الرسول صلى الله عليه وسلم أنه قال: "إذا قال الرجل لأخيه يا كافر فقد باء بها أحدهما، واعتمد ذلك المتأخرون لئ: ابن الرقعة والقمولى والتتائى والأزعى وأبى زرعة وصاحب الأنوار، والرافعى والمتولى ووافقهم عليه جمع من الأكابر والأصحاب منهم:

الاستاذ أبو اسحق الاسفرايينى والحليمى والشيخ نصر المقدسى والغزالي وابن دقيق العيد. (قواطع) ولد إبان (من مباح أهل السنة والجماعة أنهم يخطئون ولا يكفرون) ص ٢٢٠ من كتاب شرح الفقه الأكبر للأمام الأعظم، أبى حنيفة النعمان للملا على القارى - الطبعة الأولى ١٤٠٤هـ/ ١٩٨٤م - دار الكتب العلمية / بيروت لبنان.

ويلزم لتكفير المسلم أن يتفق جميع علماء المصن على ذلك وأن ما قاله هو كفر بواح لا شبهة فيه ولا شك يحوطه ولذا ف (أنه لا يفتى بالكفر بشئ منها) (الفاظ أو أقوال الكفر) إلا قيساً اتفق عليه المشايخ.. وقال في البحر الزمتم نفسى إلا اقتنى بشئ منها) ص ١١٣ من الجزء الثانى من شرح الدر المختار والذي ألزم نفسه بالأفتى بشئ منها (فتوى الكفر) هو الفقيه ابن نجيم صاحب المؤلف الشهير في الفقه الحنفى البحر الرائق شرح كنز الدقائق وهو مشهور بلقب (أبى حنيفة الثانى)، والنص قاطع على أن الفتوى بالكفر يلزم لها اتفاق المشايخ ولا يفتى بها واحد بمفرده مهما كانت مكانته العلمية.

وضع الفقه الإسلامى عامة والحنفى خاصة ضوابط دقيقة في موضع تكفير المسلم نظراً لخطورته ولجسامة النتائج التى تترتب عليه، وحتى لا يستسهله الخصوم ويشهروه في وجوه بعضهم ونذكر فيما يلى أهم تلك الضوابط مع التركيز منعاً للإطالة والإملا، وقبل أن نشترع في تبيناتها يهمن أن ننبه إلى نقطة على درجة وفيرة من الأهمية وهى أن كثيراً مما يرد في كتب الفقه فى خصوصية التكفير لا يقصد بذاته إنما (ذلك للتخويف والتحويل لا لتحقيق الكفر) البحر الرائق - لـ ابن نجيم أبى

حنيقة الثاني - الجزء الخامس - ص ١٢٩. ويؤكد الإمام الملا على القارى هذه الحقيقة بصورة جلية فيقول (فلا يفيد قول بعضهم.. أيضاً ذكره بناء على الأمور التهديدية والتخلفيلية) ص ٢٢٩ من شرحه لكتاب الفقه الأكبر للإمام الأعظم أبى حنيفة - مصدر سابق ولكن قليل البضاعة من الفقه يختلط عليه الأمر فيتوهم أن المقصود منها هو التكفير ولكن على خلاف ذلك.

من أهم تلك الضوابط:

أ- متى يزول الإسلام عن المسلم:

الإسلام دين عظيم متى اعتنقه الشخص تمكن من نفسه ومن العسير أن يخلع منه أما الإقدام على تكفيره (فسببه الجهل بالأحكام وبمدلولات الألفاظ ويندر وقوع المعنى المكفر من أحد المسلمين) ص ١٦ - قواطع، ويؤكد الإمام ابن نجيم فينص على أن (الإسلام الثابت لا يزول بهتار.. الإسلام يعلو وينبغي للعالم (ولم يقل القاضي أو الحاكم) إذا رفع إليه هذا أن لا يبادر بتكفير أهل الإسلام وفي الفتاوى الصغرى: الكفر شيء عظيم فلا أجعل المؤمن كافراً متى وجدت رواية أنه لا يكفر) البحر - الجزء الخامس - ص ١٢٩، ولا ترفع إيمان مسلم إلا بدليل قاطع مائع لا لبس فيه ولا غموض (ومن قواعده أن معنا أصلاً محققاً وهو الإيمان فلا نرفعه إلا بيقين مثله مضاد) ص ٢٩ قواطع. وإذا كان كلام المسلم يحمل عدة وجوه فحتم لازم أن تغلب الوجه الحسن الذي يدل على الإسلام حتى ولو كان أضعف من الوجوه التي تحمل الكفر وإن تعددت

(والذى تحرر أنه لا يفتى بتكفير مسلم أمكن حمل كلامه على محمل حسن أو كان في كفه اختلاف ولو رواية ضعيفة وعلى هذا أكثر وجوه التفكير.. ولقد ألزمت نفسي إلا أفتى بشئ منها) البحر - ج ١ ص ١٣٤، ولا مجال البتة للفحص عن النيات بل الأمر يتعلق بالظواهر (المدار في الحكم بالكفر على الظواهر ولا نظر للمقصود والنيات ولا نظر لقرائن حاله) ص ٦٥ - قواطع، حتى قرائن الأحوال لا تأثير لها والمعلول عليه وجود الإمارات القاطعة والعلامات الغارقة التي لا غموض فيها ولا إبهام (أن المراد بعدم تكفير أحد من أهل القبلة عند أهل الإسلام أنه لا يكفر ما لم يوجد شيء من أمارات الكفر وعلاماته ولم يصدر عنه شيء من موجباته) شرح الفقه الأكبر للإمام الأعظم - الملا القارى ص ٢٣٠ مصدر سابق فالجمع عليه إذن (أن التكفير لا يصح إلا بقاطع رسمي) ابن الشاطر في (أدوار الشروق على أنوار الدوق) ص ١٣٣ - مصدر سابق.

ب- كيفية تحول المسلم إلى كافر.

لا يخرج المسلم من إسلامه وإيمانه إلا من الباب الذى واجه وهو التصديق بالإسلام واليقين به أى يخلع عنه اليقين بصورة لا يختلف عليها اثنان وهو المعيار الذى وضعه شيخ المذهب الحنفى الإمام الأعظم أبو حنيفة - عطر الله مثواه - وسار عليه من بعده تلاميذه وأتباعه.. (وقد قال الإمام الأعظم أبو حنيفة رحمه الله: لا يخرج أحد من الإيمان إلا من الباب الذى دخل فيه، والدخول بالإقرار والتصديق وهما قائمان) ص ٣٣٥ من (الفتاوى البرازية) مصدر سابق ذكره، ومعرفة المقصد

لم تكفر أحدا من أهل القبلة وعليه أكثر الفقهاء واختار الرازي ألا يكفر أحد من أهل القبلة) ص ٢٣٠ من كتاب شرح الفقه الأكبر للإمام الأعظم أبي حنيفة - للملا على القاري الحنفى - وكفى بأبي حنيفة اماما وهابيا وأسوة حسنة، ولم يكن هو وحده في ذلك بل كان عليه أكثر الفقهاء كما أكد شارح الفقه الأكبر ومنهم الرازي وهو من هو، إن هذا هو الفهم الأمثل للإسلام نصا وروحا.

جـ في التأويل:

إذا كان الكلام المعروض على المفتي ليقول كلمة فيه: ما إذا كان يتضمن كفرا أم لا... يحتمل التأويل فإن فقهاء المذهب يرون أن على المفتي أن يأخذ بالجانب الحامل للإيمان ويعرض عن الجانب الذي قد يحمل الكفر (إن تسمية الباطل حقا لا يطلق أنها كفر وهو ظاهر في هذه المسألة مما فيه ضرب من التأويل) ص ٢٦ قواطع - ابن حجر المكي الهيثمي.

فكل ما فيه ضرب من التأويل لا يطلق عليه الكفر إطلاقا حتى ولو سمي الباطل حقا وضرب لنا الإمام حافظ الدين محمد بن شهاب المعروف بـ "ابن البزّاز" مثلا على ذلك (من أول الميزان هو العدل ولا ميزان يوم القيامة لمن يزن فهو مبتدع ضال) ص ٣١٩ فتاوى بزازية.

فهنا نجد مسلما يرى أنه لا وجود للميزان يوم القيامة ويؤوله على أنه إقامة العدل الإلهي وهو ما يخالف اعتقاد غالبية المسلمين المستند من النصوص من وجود ميزان يوزن فيه أعمال العباد فيمن خفت موازينه فامه هاوية في النار ألكافية ومع ذلك لم يحكم فقهاء المذهب بكفره لأن هذا تأويل منه للنصوص لأن لفظ الميزان هذا من

والنية مقياس ضروري لنسبة الكفر إلى المسلم من عدمه وهو عكس ما ذهب إليه الحكم الطعن مجازاة منه لرافعي الدعوى ولو إنها ليست النقطة الوحيدة التي جاراهم فيها بل هو اغتراف من كلامهم الباطل الكثير (.. في الجامع الصغير إذا أطلق كلمة الكفر عمدا لكنه لم يعتقد الكفر قال بعض أصحابنا: لا يكفر، لأن الكفر يتعلق بالضمير ولم يعتقد الضمير على الكفر أ.و.) - البصر - جزء ٥ - ص ١٣٤، لذا نجد مسلما يتقوه بكلمة تقطع بالكفر ومع ذلك فإن مشيخة الفقهاء اختلفوا بعدم تكفيره لأنه لم يعتقد الكفر ولم يجمع ضميره عليه، وأ.د. نصر ليس في كتاباته سواء التي قدمها المطعون ضدهم ولا غيرها نطق بالكفر أو حتى تلميح به لا من قريب ولا بعيد ومن ثم لم يعتقد قلبه على شيء منه وترتيباً على ذلك فإن نسبة الكفر إليه باطلة وعقد النية وجمع القلب على الكفر مما يندر وقبوعه من مسلم خالط الإسلام قلبه (ويندر وقوع المعنى المكفر من أحد من المسلمين) ابن حجر المكي ص ١٦ قواطع والكفر والإيمان لا يتساويان، الإيمان هو الأصل والأساس والركيزة أما الكفر فهو طارئ وعارض ومساواة الطارئ العارض بالثابت المركز في الفطرة، خلط في الرأي وخلل في التفكير وأهدار للمنطق (وفى جامع الفضولين روى الطحاوي عن أصحابنا: لا يخرج من الإيمان إلا جحد ما أدخله فيه ثم ما يتقن أنه ردة يحكم بها به (عليه) وما يشك أنها ردة لا يحكم بها.. إذ الإسلام الثابت لا يزول بشك) ص ١٣٤ ج ٥ من البحر لابن نجيم - أبي حنيفة الثاني، ولهذا كان رأى أبي حنيفة شيخ الأحناف ألا يكفر أحدا من أهل القبلة (وفى المنتقى عن أبي حنيفة رحمه الله تعالى:

قله أجزر - نص الحديث النبوي الشريف - أما الإسراع بنسبة الكفر إليه فأنه يناقض ما استقر عليه الرأي في المذهب الحنفي وكل المذاهب بشأن ما يقبل التأويل.

د- إذا كان في المسألة وجوه:

هذا بخلاف التأويل، لأن التأويل كما أورده الفقهاء يتمحور على التشابه، أما هذه فإن القول المطروح فيها له عدة وجوه فالفرق الرئيسي بين الأمرين دقيق يتضح إذا نظرنا إليهما من جهتي القائل والمتلقى (للقول) ففي حالة التأويل نظر (القائل) إلى النص وأوله التأويل الذي يعتقده حتى ولو أدى إلى الإنكار، أما في حالة تعدد الوجوه فإن القائل هو الذي يطرح القول وغيره يتفحصه فيرى فيه أكثر من وجه، في الأول هو الذي يتلقى النص أو القول ويمحصه ثم يتولى تأويله بقدر ملكاته الفعلية أو الفكرية وقد يصل في نهاية الأمر إلى الإنكار، أما في الأخير فإن مهمته تنتهي عند طرح القول الذي يحمل أكثر من وجه والآخر هو الذي يتلقاه ويمعن النظر فيه، ولعلنا بهذا التوضيح نكون قد تجصنا في تبيان الفرق بينهما.

بعد ذلك ننتقل إلى موقف الفقه من الكلام أو القول ذي الوجوه المتعددة: (في الخلاصة وغيرها إذا كان في المسألة وجوه توجب التكفير ووجه واحد يمنع التكفير فعلى المفتي (لم يقل القاضي أو الحاكم) أن يميل إلى الوجه الذي يمنع التكفير) ابن نجيم - البصر الجزء الخامس - ص ١٣٤ - مرجع سابق. ولا عبرة بالعدد بمعنى أنه إذا كانت الوجوه التي تحمل الكفر أكثر من التي تحمل الإسلام فلا تتغلب الأولى على الأخيرة.

المتشابهات فكذلك يحتمل التأويل (إن) النصوص من الكتاب والسنة تحمل على ظواهرها ما لم تكن من قبيل المتشابهات فإن فيها خلافاً بين السلف والخلف في منع التأويل وجوازها) ص ٧٧ من شرح الفقه الأكبر للملا القاري. وما دام هناك خلاف على التأويل: البعض يمنع والبعض يجيزه فإن السبيل لتكفير المؤول مقطوع تماماً لأننا قلنا قبل ذلك أن إجماع أهل الفقه في المضر على التكفير أمر لازم وبداهة أنه إجماع المجتهدين الذين من حقهم إصدار الفتاوى أما غيرهم فلا عبرة بقولهم. ويضرب لنا ابن حجر المكي الهيثمي مثلاً فارقاً يوضح مسألة التأويل هذه فيقول (إنكار المصحف بمعنى القرآن كفر إجماعاً بخلاف إنكار صحف الأعمال وما ذكره في إنكار اللوح والقلم وروية الله عز وجل مطلقاً أو في الجنة فيه نظر) قواطع ص ٢٥.

إن إنكار المصحف أمر واضح لا لبس فيه أما إنكار صحف الأهمال واللوح المحفوظ والقلم وروية الله مطلقاً أو في الجنة ففيه نظر أي اختلاف لأنه من المتشابه الذي يقبل تأويلات مختلفة تصل لحد الإنكار وإذا فعل ذلك المسلم فإنه لا يخرج من الملة ولا يخلع عنه ربة الإسلام هذا ما أطبق عليه الأئمة من الفقهاء - أما من حصل من العلم قشوراً فإنه يستهول ذلك الإنكار ويستفظعه ويرمى من ينكر كل ذلك أو بعضه بالكفر بحجة أنه من المعلوم من الدين بالضرورة.

وأجتهادات أ.د. نصر لا تصل إلى عشر معشار إنكار اللوح المحفوظ وصحائف الأعمال والقلم والصراط والميزان وروية الله جل جلاله إنما هي أراء اجتهد صاحبها فإن أصاب فله أجران وإن أخطأ

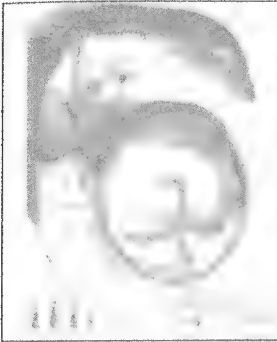
وسلم غير مسلم ولو قال إننى أرى الله عينا فى الدنيا أو يكلمنى شفاهما كفر (انتهى كلام الكواشى) ويعلق عليه الملا القارى بقوله: لكن الإقدام على التكفير بمجرد دعوى الرؤية من الصعب الخطير فإن الخطأ فى إبقاء الف كافر أهون من الخطأ فى إقناع مسلم.. إذ مدار الاعتقاد فى المسائل الدينية على الأدلة القطعية، على أن تكفير المسلم قد يتربط عليه مفاسد جليلة وخفية) ص ٢٢٩ من كتاب "شرح الفقه الأكبر" للأمام أبى حنيفة - الملا على القارى. مرجع سابق. هذه هى تقارير الفقهاء الاعلام فى موضوع تكفير المسلم عامة وإذا كان فى المسئلة عليها خلاف وفيها نظر وفيها وجوه متعددة، على الأخص، ولكن خلف من بعدهم خلف أضاعوا هذه الضوابط واستسهلوا تكفير أهل القبلة.

هـ - الموقف من أهل البدع:

عندما اختلط المسلمون بالثقافات المحيطة وأطلعوا على فكر غيرهم من الشعوب وترجموا كتبهم كان من الطبيعى أن تظهر فيهم فرق تعتنق نظريات وأفكار لم تكن معروفة على عهد الصحابة مثل "المعتزلة" و"المجسمة" ولقد سمي الفقهاء هؤلاء باسم "أهل البدع" أى أهل المقتولات الجسدية التى لم يكن يعرفها السلف - ففى المعجم الكبير - البدعة: الأمر المحدث والمحدث الذى لم يكن عليه الصحابة والتابعون - الجزء الثانى حرف الباء - مجمع اللغة العربية - الطبعة الأولى ١٤٠٢هـ/ ١٩٨٢م. ويقال جئت بامر بدع أى محدث عجيب لم يعرف من قبل وفى "المفردات فى غريب القرآن" للمراغب الأصفهاني: الإبداع انشاء صنعة بلا احتذاء واقتداء ومنه

(إذا كان فى المسئلة وجوه توجب الكفر ووجه واحد يمنعه يميل العالم (المفتى) ولم يقل القاضى أو الحاكم) إلى ما يمنع الكفر ولا يرجح الوجوه على الوجه لأن الترجيح لا يقع بكثرة الأدلة واحتمال أنه أراد الوجه الذى لا يوجب الكفر) "الفتاوى البرزانية" ص ٣٢١ - مصدر سابق. ولا ينفرد ابن البرزبان بهذا الرأى بل هو يكاد يبلغ حد الإجماع (فقد نقل صاحب "المضمرات" عن "الخير" أنه فى المسئلة إذا كان وجوه توجب التكفير ووجه واحد يمنع التكفير فعلى المفتى (أيضا لم يقل الحاكم أى القاضى) أن يميل إلى المذهب الذى يمنع التكفير تحسينا للظن بالمسلم) ص ٢٢٩ - شرح الفقه الأكبر" للأمام الأعظم أبى حنيفة - الملا على القارى، ويؤكد ذلك الأمام الحصكفى بصورة قاطعة (واعلم أنه لا يفتى بكفر مسلم أمكن حمل كلامه على محمل حسن أو كان فى كفره خلاف ولو كان ذلك فى رواية ضعيفة كما حرره فى البحر وعزاه فى الأشباه إلى الصغرى الدر وغيرها إذا كان فى المسئلة وجوه توجب الكفر وواحد يمنعه فعلى المفتى (لم يقل الحاكم أى القاضى) الميل لما يمنعه) ص ١١٥ من الجزء الثانى من كتاب "شرح الدر المختار" للأمام الحصكفى - مصدر سبق ذكره وهذه المؤلفات التى وردت فى هاتين الفقرتين هى من عيون موسوعات الفقه الحنفى وعليها مدار الفتوى فى المذهب ولا يسع أى مفت الخروج عليها.

والملا على القارى خطأ الكواشى عندما ذهب إلى تكفير من يعتقد رؤية البارى بالعين المجردة ووصف رأيه أنه صعب وخطير (قال الكواشى فى تفسير سورة النجم: ومعتقد رؤية الله تعالى بالعين المجردة لغير محمد صلى الله عليه



وتعالى أقوالا فظيعة ورغم ذلك فلم يكفروهم واحد من أئمة السلف وغاية ما نسبوه إليهم أنهم مبتدعة وفي هذا يقول الإمام حافظ الدين الشهير بـ ابن البراز في حسم ووضوح (من قال إنه تعالى جسم لا كلاجسام فهو مبتدع لا كافر) ص ٣١٩ - "بزازية" - مصدر سابق، وأيضا (قال الاستوى: المجسمة ملزمون بالالوان وبالاتصال والانفصال مع أن لا تكفروهم كما دل عليه كلام الشرح والروضة في الشهادات) ص ٢٢ - "قواطع" مصدر سابق ذكره، ونحتم براءى شيعى مذهب الإحناف أى حنيفة وأبى يوسف - رحمهما الله تعالى - فى المجسمة (كلام الشيخين - رحمهما الله تعالى - والمشهور عن المذهب كما قال جمع متأخرون إن المجسمة لا يكفرون) قواطع ص ٣١ مصدر سابق - وواضح من هذا النص أن عدم تكفير المجسمة ليس هو رأى الشيخين - ولو أن ما يريانه معاً له رتبة عالية - فحسب بل هو المشهور عن

قبل ركية ببيع أى جديدة الحفر، ولما دخل عمر بن الخطاب المسجد النبوى ورأى المسلمون يصلون القراويح جماعة خلف إمام واحد قال (تعمت البدعة)، ونظراً لأن فقهاء أهل السنة درجوا على التمسك بما تركه لهم السلف لذا كانوا ينظرون لكل من يأتى بأراء جديدة نظرة قلق ليس فيها ارتياح ولكنهم أبدا لم يكفروهم، يؤكد (الإمام ابن الهمام فى شرح الهداية أنه ثبت عن أبى حنيفة رحمه الله والشافعى رحمه الله عدم تكفير أهل القبلة المتبرعة) ص ٢٢٩ من كتاب "شرح الفقه الأكبر" الملا على القارى، نخلص من هذا النص أن إمامى أكبر مذهبين من مذاهب الفقه الإسلامى قد ثبت عنهما عدم تكفير المبتدعة من أهل القبلة. ولم يقتصر الأمر على هذين الإمامين الجليلين بل (أن المذهب الصحيح المختار الذى قاله الأكثرون والمحققون أن الخوارج لا يكفرون كسائر أهل البدع) ابن حجر المكى الهيثمى "قواطع" ص ١٠ ويقرر أن (ماخذ عدم تكفير المعتزلة وغيرهم هو الإصح) ص ٢١ ذات المصدر - ويستدل على أن منكر وجود الجنة والنار (الآن) لا يكفر بأن المعتزلة يذهبون إلى ذلك ولم يكفروهم أحد (والمذهب الصحيح أنهم (المعتزلة) وسائر المبتدعة لا يكفرون) ص ٥٠ "قواطع" مصدر سابق ذكره، والخوارج فى نظر أهل السنة والجماعة من الفرق المبتدعة ولكنه لم يكفروهم وسبق أن أوربنا رأى الإمام أن حجر المكى الهيثمى فى ذلك وهو ما اختاره الإمام ابن نجيم (الملقب بـ أبى حنيفة الثانى فى البحر) (إن الذى صح عن المجتهدين فى الخوارج عدم تكفيرهم) ص ١٢٩ - البحر الرائق - مصدر سابق، والمجسمة من أشهر فرق الابتداع. وتقول عن الله تبارك

المذهب الحنفي بأكمله، وإليه أيضا ذهب المالكية كالفقيه القرافي وهو من أشهر فقهاء المالكية ومن بعدهم صبيحا يقول في "الفروق" وفي تكفير الحشوية بذلك قولان والصحيح عدم التكفير "الفروق" ص ١٢٨ المجلد الرابع - مصدر سابق، إذن أكبر مذاهب أهل السنة: الأحناف - المالكية - الشافعية مجمعون على أن "أهل البدع" لا يكفرون وليس معنى ذلك أننا نقول أن أ.د. نصر من هؤلاء ولكن ما نريد أن نخلص إليه أن الحكم المطعون رغم العوار الذي يلم به من كافة أقطاره ومناحيه فإنه قد عامل الطاعن الأول معاملة أسوأ من الذي أطبق عليه أئمة الهدى نحو أهل البدع، وهذا يؤكد أن بضاعة الحكم الطعين من الفقه بضاعة وشلبة (قليلة) مما يقطع بأن النتيجة التي توصل إليها ليس لها أبنى سند من الشريعة الغراء ولا من الفقه.

بعد أن ذكرنا أهم الضوابط التي وضعها فقهاء المذاهب عامة والحنفي خاصة في موضوع تكفير المسلم، نورد فيما يلي أمثلة من التي أكد أولئك الفقهاء أنها لا تؤدي إلى الكفر ولا تنتهي بالمسلم إلى الحكم عليه بالردة إذا ما اعتقد أو تفوه بها (بخلاف الأمثلة التي أنبئناها في مذكرتنا التي حررناها بمدينة أسوان في ٥ من رمضان ١٤١٥هـ والتي قدمناها في فترة حجب الاستئناف للحكم بجلسة ١٨/٥/١٩٩٥

١- من "الفتاوى البزازية":

- ١) من قال أنه تعالى جسم لا كالأجسام فهو مبتدع لا كافر ص ٣١٩.
- ٢) من قال تخليد أصحاب الكبار (أي في النار) فهو مبتدع وكذا من أنكر عذاب

القبر. ص ٣١٩.

٣) تمنى ما كان حلالا لا يلزم الكفر ص ٣٣٥.

٤) إذا تمنى حل المناكحة بين الأخ والأخت لا يكفر ذات الصفحة

٥) قيل لرجل أعطه درهما لمصالح المسجد وأحضر المسجد فقال: لا أحضر ولا أعطى الدرهم ومالي أمر بالمسجد لا يكفر ولكن يعذر ذات الصفحة

٦) لا يكفر في تعلم السحر ص ١٦٦.

١- من "الاعلام بقواطع الإسلام":

٧) من خرج على المجمع عليه الضروري كاستحقاق بنت الابن السدس مع بنت الصلب، وتحريم نكاح المتعة فلا يكفر جاحدهما ص ٢٤.

٨) في أمالي الشيخ عز الدين عن أبي حنيفة أن من قال:

أؤمن بالنبي صلى الله عليه وسلم وأشك في أنه المدفون بـ المدينة وأنه الذي نشأ بـ مكة وأؤمن بالحج إلى البيت وأشك أنه البيت الذي بـ مكة لا يكون كافرا في جميع الأحوال ص ٣١.

٩) وقال الشيخان (أبو حنيفة وأبو يوسف نقلًا عنهما) لو تمنى ألا يحرم الله الخمر وأن لا يحرم المناكحة بين الأخ والأخت لا يكفر ص ٣٦.

١٠) لو قال الخمر حرام وليس في القرآن نص على تحريمه لم يكفر لأنه محض كذب لا كفر ذات الصفحة

١١) لو قال: أنا بريء من الله لو فعلت كذا ثم فعل: حنث ولا يكفر ذات الصفحة.

ب- من البحر الرائق:

- (١٢) لا يكفر بقوله : هذا مكان لا اله فيه ولا رسول إلا إذا قصد به انكار الدين ص ١٣١.
- (١٣) ولا بقوله من أكل حراما فقد أكل ما رزق الله، لكنه إثم ص ١٣١.
- (١٤) ولا بقوله لولا نبينا ما خلق الله آدم عليه السلام وهو خطأ ص ١٣١.
- (١٥) ولو قذف نساءه صلى الله عليه وسلم ما خلا عائشة رضى الله عنها. ص ١٣١.
- (١٦) ولو أنكر حجية جميع الصحابة ما عدا الصديق رضى الله عنه ص ١٣١.
- (١٧) ولا لقوله لغيره ينبغي لك أن تسجد لى سجدة لأن المراد منه الشكر والمنة ص ١٣٣.

هذا بخلاف ما جاء فى ثنايا الدراسة مما لم يعده اعلام الفقهاء كفرا. فهل ما كتبه د/ نصر حامد أبو زيد سواء فى الكتابات التى تناولها الحكم الطعين أم غيرها تشكل كفرا وردة وخروجا على الإسلام وتلك الأمور المسطورة بعاليه وغيرها مما تناثر فى الدراسة لا تعتبر كفرا ولا ردة، هل الحكم الطعين أعلم من الأمام الأعظم أبى حنيفة وتلميذه أبى يوسف قاضى القضاة وسائر أعيان المذهب الحنفى وأعلامه بل عامة الفقهاء فيه؟

نخلص مما تقدم جميعه ومع التمسك بالدفعين أن الحكم الطعين حتى فى الناحية الموضوعية خالف الشريعة الغراء وناقض ما استقر عليه صحيح الفقه.

٤٢

42

المصادر حسب ترتيب ورودها فى الدراسة:

- (١) الفتاوى البزازية - حافظ الدين محمد بن شهاب الشهير بـ ابن البزاز.
- (٢) الفتاوى الهندية أو العالمكيرية فى مذهب الأمام الأعظم أبى حنيفة النعمان.
- (٣) المبسوط - شمس الأمة السرخسى.
- (٤) تهذيب الفروق - مفتى المالكية الشيخ محمد حسين.
- (٥) الأحكام فى تمييز الفتاوى عن الأحكام وتصرفات القاضى والأمام - شهاب الدين القرافى.
- (٦) الفروق - شهاب الدين القرافى.
- (٧) الأعلام بقواطع الإسلام - ابن حجر المكنى الهيمى.
- (٨) شرح الفقه الأكبر للأمام الأعظم أبى حنيفة النعمان - الملا على القارى الحنفى.
- (٩) شرح الدر المختار - محمد علاء الدين الحصكفى.
- (١٠) البحر الرائق - شرح كنز الدقائق - ابن نجيم (أبو حنيفة الثانى).
- (١١) ادراج الشروق على أنوار البروق - ابن الشاط.
- (١٢) الفتاوى الخانية - أو - فتاوى قاضىخان - فخر الملة محمود الأوزج ندى.
- المعجم وكتب التعريفات والمفردات :
- (١٣) التعريفات - الشريف الجرجانى.
- (١٤) المعجم الكبير - مجمع اللغة العربية - ب مصر.
- (١٥) المفردات فى غريب القرآن - الراغب الأصفهانى.

حرية البحث العلمي من المضادة إلى التكفير

حكم التفريق بين د. نصر حامد أبو زيد وزوجته د. ابتهاج يونس

(الدلالات والآثار)

إعداد: مركز المساعدة القانونية لحقوق الإنسان

يمكن، قبل التعرض لهذه الإشكاليات والقضايا.. أن نتناول بشكل موجز وسريع وقائع هذه الأزمة الخطيرة التي تهدد مسيرة المجتمع المصري وتطوره والتي بدأت بخلاف داخل أسوار الجامعة بين أعضاء اللجنة العلمية الدائمة للترقية - حول مدى أحقية د. نصر أبو زيد للترقية لدرجة الأستاذية تطايرت خلاله اتهامات الردة فوق الرؤس، مروراً بحكم قضائي بالتفريق بينه وبين زوجته باعتباره مرتدّاً عن الإسلام، وصولاً إلى صدور فتوى من جماعة الجهاد الإسلامية المسلحة بإهدار دم د. نصر حامد أبو زيد، ونتمنى ألا ينتهى الأمر باعتياله كما حدث مع المفكر د. فرج فودة أو بمعاولة اغتياله كما وقع مع الأديب الكبير نجيب محفوظ، وأن مل أن يحسم قضاء محكمة النقض الجدل المثار ويضع الأمور في نصابها الصحيح بشأن كل ما أثارته هذه الأزمة من إشكاليات حتى لا تنطلق وحوش الظلام من معاقلها تهدد كل من يجرؤ على التفكير وتقتال كل من ينادى بحرية الرأي والتعبير والاعتقاد.

تابع مركز المساعدة القانونية لحقوق الإنسان ببالغ القلق حكم محكمة استئناف القاهرة الصادر في ١٤ يونيو ١٩٩٥، بالتفريق بين د. نصر حامد أبو زيد (الأستاذ بجامعة القاهرة) وزوجته لاعتباره مرتدّاً عن الإسلام بسبب آرائه وأفكاره المنشورة في أبحاث ودراسات علمية في مجال تخصصه. ويشير هذا الحكم بمنطقه وأسبابه، وكذا بما أحاطه من ظروف وملابسات وما أثاره من تداعيات ومخاوف، إشكاليات وقضايا جوهرية تتعلق بمدى تعارضه مع متطلبات حرية الفكر والاجتهاد والاعتقاد وخصوصية الروابط الأسرية، ومدى التزامه بالإطار الدستوري والقانوني القائم بالبلاد وبأحكام ومبادئ محكمة النقض المستقرة ومدى اتفاهه مع الحوائق الدولية المعنية بحقوق الإنسان التي صادقت عليها مصر، وأخيراً مدى أحقية أى جهة رسمية أو غير رسمية في تكفير الأشخاص بسبب آرائهم ومعتقداتهم الشخصية. ويرى مركز المساعدة القانونية أنه، من المهم

أولاً: وقائع الأزمة: من التقرير إلى التفريق:

بدأت وقائع الأزمة في مايو ١٩٩٢، حينما تقدم د. نصر حامد أبو زيد بإنتاجه العلمي إلى "اللجنة العلمية الدائمة للترقية للحصول على درجة الأستاذية"، وشمل هذا الإنتاج كتابين هما: "الإمام الشافعي وثامسبب الأيدولوجيا الوسيطة"، وتقد الخطاب الديني بالإضافة إلى ١١ بحثاً منشوراً في بعض الدوريات العربية والأجنبية. وقد أعدت اللجنة ثلاثة تقارير عن أبحاث ودراسات د. نصر حامد أبو زيد جاء اثنتان منها لصالح حصوله على الترقية اعتماداً على جهده الواضح في محاولة دفع الأمة إلى الرقي والتقدم وقدرته على تناول التراث والإفادة منه إفادة واعية. بينما جاء التقرير الثالث والذي أعده د. عبد الصبور شاهين، أشبه بتقرير "محاكم التفتيش" حيث لم يعتمد المنهج العلمي في بحثه فلم يتطرق إلى مضمون الدراسات والأبحاث العلمية التي قدمها د. نصر حامد أبو زيد، بل راح ينبش في ضميره ويفتش في نواياه ليقرر عدم أحقيته بالترقية بحجة أن أبحاثه تتضمن "أهانات واضحة للمعقيدة الإسلامية". كما شكك التقرير كذلك في

سلامة عقيدة د. نصر حامد أبو زيد وقد اعتمدت اللجنة العلمية على التقرير السلبي وقررت أن إنتاج د. نصر حامد أبو زيد لا يرقى لتقرير أحقيته في الترقية وذلك بفارق صوت واحد. واعترض مجلس اللغة العربية بكلية الآداب على تقرير اللجنة وأعد تقريراً بذلك الرفض، كما أن مجلس كلية الآداب أعد تقريراً بملاحظات المنهجية على تقرير اللجنة العلمية، إلا أن مجلس الجامعة في اجتماعه بجلسته ١٨ مارس ١٩٩٣ تبني تقرير اللجنة وقد انتقلت القضية برمتها إلى خارج أسوار الجامعة، وأثارت جدلاً شديداً داخل أوساط المثقفين. وفي ظل التعصب الديني السائد تم تكفير د. نصر حامد أبو زيد والادعاء بارتداده عن الإسلام، ووصلته تهديدات بالقتل. كما وقع أحد المضامين دعوى أمام محكمة الجيزة الابتدائية للأحوال الشخصية للتفريق بينه وبين زوجته باعتباره مرتداً عن الإسلام. وجرى محاولات لإقحام الأزهر كطرف في الخصومة القائمة. ولكن في ٢٧ يناير ١٩٩٤ قضت محكمة الجيزة للأحوال الشخصية بعدم قبول دعوى التفريق لرفقها من غير ذي صفة لعدم وجود مصلحة مباشرة للمدعين في هذه الدعوى.

واللافت للنظر في يوم ٣١ مايو ١٩٩٥ أي قبل أسبوعين فقط من صدور حكم محكمة استئناف القاهرة بالتفريق بين د. نصر حامد أبو زيد وزوجته باعتباره مرتداً عن الإسلام، وافق مجلس جامعة القاهرة على ترقيته لدرجة الأستاذية، بعد عرض الموضوع على اللجنة العلمية حيث جاء في تقريرها هذه المرة ما يلي: -

"إنه بعد استعراض الأعمال التي قدمها د. نصر حامد أبو زيد للحصول على الترقية، كل عمل على حدة، وبعد تقييمنا لكل منها نخلص إلى هذه النتيجة: وهي أن جهده العلمي المتنوع الخصب يقدم لنا باحثاً راسخ القدم في مجال البحث العلمي، قارئاً مستوعباً لتراثنا الفكري الإسلامي محيطاً بفروعه المختلفة ما بين الدراسات الإسلامية من أصول وعلم الكلام وفقه وتصوف ودراسات قرآنية وبلاغة وعلم اللغة وهو مع تعمقه في دراسة هذا التراث ولا يقف مكتوف الذراعين، بل يتخذ موقفاً نقدياً صريحاً.. ولكنه لا ينتقد إلا بعد أن يستوعب القضايا التي يتعرض لها ويستقصى بحثها ويستعين في هذا بالمنهج القديمة والحديثة." وهو بعد ذلك مفكر متحرر لا يتوخى إلا

الحقيقية ، وإذا كان في أسلوبه لبعض القضايا شديد من الحدة فإن ذلك يرجع إلى حدة الازمة التي يعيشها عالمنا العربي والإسلامي المعاصر ، مما يقتضى أن تشخص أمراضه وعيوبه في صراحة حتى يكون علاج تلك الأمراض على أساس سليم ، والبحث العلمي الأكاديمي لا ينبغي أن يكون في عزلة عن مشكلات المجتمع وإنما يجب أن يشارك في مناقشة هذه المشكلات واقتراح الحلول لها بقدر ما يسع الباحث اجتهاده .

ويبدو أن هذا التقرير قد وضع يده على موطن الداء في الازمة الماثرة ، والتي تتجاوز خطورتها مجرد الحكم بردة شخص والتفريق بينه وبين زوجته إلى ردة المجتمع بأسره عن ركب الحضارة والتقييم والتفريق بين الأمة وضرورة إعمال العقل بحرية وإبداع لصالح سيادة مفاهيم التعصب والجمود . فكل نخب د. نصر حامد أبو زيد أنه قد أعمل عقله وأطلق الحرية لفكره .. واجتهد في عصر لا يقبل الاجتهاد .

ثانياً: المناخ العام الذي صدر الحكم في ظله

صدر الحكم في ظل مناخ عام يسوده عنف متسلح وإرهاب فكري لم تشهده

بلادنا منذ عقود طويلة وهو ما يعبر عن حالة من الردة الفكرية والحضارية و تراجع قيم الاستنارة والتقدم مقسحة المجال لطغيان قيم عدم التسامح والتعصب والجمود الفكري الذي يحاول أن يحكم المجتمع بمفاهيم مستمدة من اجتهادات وتفسيرات الفقهاء الاقدمين والى تعد نتاج مكانها وزمانها .

إن قفل باب الاجتهاد يؤدي إلى إضفاء نوع من القدسية على تلك التفسيرات والاجتهادات حيث لا يجوز لأحد أن يجتهد براه ، وهو ما يعنى بالتالى قمع حرية الشك في آراء الاقدمين وهي حرية أساسية بالنسبة لتقدم العلوم والفكر والحضارة فتضائل بذلك شأن "العقل" وساد شأن "النقل" ولم يعد أمام المسلمين غير التقليد والمحاكاة . والتقليد يؤدي إلى التطرف والجمود والسقوط في هاوية التكفير . وما وقع للأسلاف قديماً في عصور الانحطاط الثقافي ، وقع أيضاً في

بلديات ونهايات القرن العشرين . فرغم بزوغ اتجاه محمود من جانب المجددين والمصلحين الدينيين إلى النظر في علوم الإسلام والكتابة فيها لجعل الفكر الإسلامى متوائماً مع التطور المعاصر (جمال الدين الأفغانى - محمد عبده - رشيد رضا .. وآخرون) ،

إلا أن هذا الاتجاه لم يحظ بمباركة الفقهاء وتشجيعهم . ففي العشرينيات من هذا القرن ، أثرت ضجة كبرى في مصر حول حرية المتفكرين والمفكرين وحد الردة . فقد حوكم الشيخ على عبد الرزاق بسبب كتابه "الإسلام وأصول الحكم" ، وهو أحد الكتب النادرة التي أفلحت في أن تهز الحياة الفكرية خلال النصف الأول من القرن العشرين ، فقد اتهم على عبد الرزاق بالزندقة ومنع من التدريس في الأزهر .. فاحجم عن إعادة طبع كتابه .

وفي عام ١٩٣٢ تم إبعاد د. طه حسين عن الجامعة بعد معركة دامت ست سنوات بسبب نشره كتاب "في الشعر الجاهلي" ، حيث تقدم دعاة التطرف ببلاغ إلى النائب العام يطالبون بإعادة الكتاب وإحالة المؤلف إلى النيابة ، وعزله من وظيفته . واتهموه بالردة والزندقة لانه تعرض لقضية سيدنا إبراهيم وإسماعيل في القرآن ، وللقراءات السبع ، ولنسب النبي .

ولما عرض الموضوع على النيابة انتهت تقريرها الذي كتبه "محمد بك نور" إلى ما يلي:

إن غرض المؤلف - طه حسين - لم يكن مجرد الطعن والتعدي على الدين بل إن العبارات الماسة بالدين الى أوردتها في بعض

١ - إهدار مبدأ شرعية الجرائم والعقوبات:-

أقرت المحكمة في حكمها أن الردة جريمة من الجرائم "حد من الحدود" لها ركنها المادى وتطرح أمام القضاء ليفصل من قيامها من عدمه . وهذا الأمر يخالف المادة ٦٦ من الدستور التى تقضى بأن "العقوبة شخصية ولا جريمة ، لا عقوبة إلا بلاء على قانودن فقانون العقوبات المصرى لا يعرف جريمة الردة ومن ثم لم يضع تعريفا قانونيا لها فلم يبين أركانها وأوصافها حتى يتسنى للقضاء إعمال حكم القانون للقول بتوافر أركانها من عدمه فى الحالات المعينة.

وحتى فى القانون المدنى فقد استقر قضاء محكمة النقض على أن الردة تثبت بطرق محددة هي: إما شهادة من جهة اختصاص دينية بأن الشخص قد دخل ديناً معيناً أو أقر الشخص ذاته ذلك .. ولأنه من ولد لأبوين مسلمين يكون مسلماً تبعاً لإسلام أبويه ولا يلزمه تجديد الإيمان لوقوعه قرضاً باعتباره البقاء على أصل الفطرة أو ما هو أقرب إليها نقض ١٩٧٥/١١/٥ - مجموعة الأحكام لسنة ٢٦ ص ١٣٧.

ومن المقرر أنه يحلى لاعتبار الشخص مسلماً أن ينطق بالشهادة .. ولا يجوز لقاضى الدعوى التطرق إلى بحث جديتها أو براءتها



وحرية التفكير والاعتقاد والاجتهاد ويلهم القضاء المصرى فى قضايا التكفير التى يعانى منها المجتمع المصرى أشد المعاناة ومما يضافى طابعاً شرعياً على التعصب وعلى التطرف ويهدد باستفحال خطره بما يتجبه من إصدار أحكام على معتقدات الناس بخلاف ما يعلنونه.

ثالثاً: حول الأساس القانونى للحكم

يرى مركز المساعدة القانونى لحقوق الإنسان أن هذا الحكم يثير عددا من الإشكاليات والمطاعن فيما يستند إليه من مبادئ فقهية وقانونية ولعل أبرزها:

المواضع من كتابه قد أوردها فى سبيل البحث العلمى مع اعتقاده بأن بحثه يقتضى ورودها ، وصيحت أنه من ذلك يكون القصد الجنائى غير متوافر .. لذلك.. تحفظ الأوراق إدارياً (عبد اللطيف محمد الشريعة السياسى فى مصر الجزء الثالث ، طبعة ١٩٢٧، ص ١٠٦٧ - ص ١٠٧٣).

ولكن فيما يبدو أن غلو وتطرف الثلاثينيات كان أقل وطأة من غلو وتطرف الثمانينيات والتسعينيات. فقد فصل د. أحمد صبحى منصور من جامعة الأزهر بل وتم إيداعه السجن قرابة ستة أشهر وذلك بناء على تحريض مباشر من الجامعة بعد فصله بحجة أنه انكر أصلاً من أصول الدين وذلك بعد أن قدم أطروحة علمية تناقش صحة بعض الأحاديث.

وبلغ غلو وتطرف التسعينيات مداه فى ظل مناخ مسموم بالتعصب ضد حرية العقل والاجتهاد بإصدار حكم على الدكتور نصر حامد أبو زيد بالردة والتفريق بينه وبين زوجته رغم إعلانهما الصريح التمسك بالإسلام بيناً وعقيدة.

إن مركز المساعدة القانونية يخشى أن يؤدى هذا الحكم إلى إفساح المجال لتفاقم حدة التعصب والجمود الفكرى بصورة تهدد قيم التسامح الدينى

وبدافعها كما لا يلزم إشهارها. (المستشار عزمى البكرى - موسوعة الفقه والقضاء فى الأحوال الشخصية - الطبعة الثالثة ص ٢٣٤).

وفى ذلك أيضاً تقول محكمة النقض الاعتقاد الدينى وعلى ما جرى به قضا هذه المحكمة مسألة نفسانية وهو من الأمور التى تبنى الأحكام فيها على الإقرار بظاهر اللسان والتى لايسوغ للقاضى الموضوع الطرق إلى بحث جديتها أو دواعيها (نقض ٤٤ سنة ٤٠ ق. جلسة ١٩٧٥/١/٢٦).

وقضى كذلك قسم المقرر شرعاً وعلى ما جرى به قضاء هذه المحكمة أن الاعتقاد الدينى من الأمور التى تبنى الأحكام فيها على الأقوال بظاهر اللسان ولا يجوز البحث فى جديتها أو دواعيها (نقض ٥٦ سنة ٥٢ ق. جلسة ١٩٨١/٦/١٤). هذان الحكمان منشوران فى عزمى البكرى - مرجع سابق ص ١٢٥).

ومن ناحية ثانية فإن حد الردة ذاته أمر مختلف عليه بين فقهاء المسلمين حيث تتراوح مواقفهم بين من يرفض وجوده أصلاً وبين من يقرر عكس ذلك. ومن الأصول المسلم بها أن العقوبات يجب أن تكون محددة تحديداً دقيقاً لا خلاف عليها ، حتى يتمكن القاضى من تطبيقها على الجرائم المعروضة عليه.

ولايجوز للحكم الاعتماد على نص المادة الثانية من الدستور المصرى والتى أشارت إلى أن مبادئ الشريعة الإسلامية المصدر الرئيسى للتشريع لأن المحكمة الدستورية قالت فى أحكامها أن: نص المادة ٢ من الدستور غير نافذ بذاته ويتضمن فى حقيقته خطاباً موجهاً إلى المشرع لحثه على إعادة النظر فى التشريعات القائمة وفقاً لمبادئ الشريعة الإسلامية التى يجب أن تصدر التشريعات الصادرة متوافقة معه. فالخطاب فى هذا النص الدستورى موجه إلى المشرع لا إلى الكافة ولا التى القضاء بهذه المثابة فإن مبادئ الشريعة الإسلامية لا يكون لها قوة إلزام القواعد القانونية إلا إذا تدخل المشرع وقتئها.. أما قبل ذلك فإنها لاتعدو أن تكون مصدراً موضوعياً للتشريع.

وأضافت المحكمة الدستورية إنه : لو أراد المشرع الدستورى جعل مبادئ الشريعة الإسلامية من بين القواعد المدرجة فى الدستور على وجه التحديد أو قصد أن يجرى أعمال تلك المبادئ بواسطة المحاكم التى تتولى تطبيق التشريعات دون ما حاجة إلى إقرارها لنصوص تشريعية محددة مستوفاه للإجراءات التى عينها الدستور لما اعوزه النص

على ذلك صراحة (حكم المحكمة الدستورية العليا طعن ١/٢٠ فى جلسة ١٩٨٥/٥/٤).

٢ - مخالفة الحكم للمستقر فقها وقضاء إن المحكمة إنكرت ما هو يقينى إسلام د. نصر حامد أبو زيد بما هو نسبى فلا شك أن فهم القاضى لكتابات وأرائه وأبحاثه هو فى نهاية المطاف "فهم إنسانى" يتسم بالنسبية ويجوز بالنسبة له الخطأ والصواب. ومن الأصول المقررة أنه لا يجوز إنكار ما هو مطلق بما هو نسبى. وقد فات المحكمة أن من دخل الإسلام يقين لا يجوز إخراجاً منه إلا بيقين مثله، فالبقين لايزول بالاشك.

إن قضاء محكمة الاستئناف بردة د. نصر حامد أبو زيد يخالف ما استقرت عليه أحكام محكمة النقض من عدم جواز طرح إيمان واعتقاد الإنسان على بساط المناقشة. فقد استقرت المحكمة على أن الاعتقاد الدينى مسألة نفسية فلا يمكن لأية جهة قضائية البت فيها إلا عن طريق المظاهر الخارجية الرسمية وحدها.

٣ - قبوله لدعائوى الحسبة وما يثيره من قضايا إن قوام فكرة دعائوى الحسبة هو منح المواطن المسلم حق رفع دعائوى

الحسبة التي تمس حق من حقوق الله تعالى وقد جاءت كاجتهاد بشري وإبداع فقهي للفقهاء المسلمين متأثرة بالدعوى الشعبية في القانون الروماني ومثولامة مع حقيقية تأسيس الدولة في هذا العصر على أسس بيئية. وقد تضمن التشريع المصري في المادة ١١٠ و ١١١ من لائحة ترتيب المحاكم التشريعية مبدأ تشريعية لدعوى الحسبة وقد أتى القانون ٤٦٢ لسنة ١٩٥٥ ليلغي هذا السند التشريعي ويقرر خضوع منازعات الأحوال الشخصية لقواعد قانون المرافعات طالما خلت اللائحة من قواعد خاصة تنظم هذه المنازعات.

ويخلو قانون المرافعات المصري من أي سند تشريعي لدعوى الحسبة خاصة إذا أضفنا في الاعتبار التغير الذي طرأ على البنية التشريعية بصور دستور ٧١ الذي أعتمد في المادة ٤٠ منه مبدأ المساواة بين المواطنين والذي حظر التمييز بينهم على أسس بيئية حيث يجب أن يفسر شرط الصفة والمصلحة في الدعوى الواردة في المادة الثالثة من قانون المرافعات على هدى هذا المبدأ الدستوري وبذلك تتعارض دعوى الحسبة مع الدستور لأنها تقيم تمايز بين المواطنين على أساس بيئي يمتنحها المواطن المسلم

الحق في رفع بعض الدعاوى بينما تحجب عن المواطن غير المسلم هذا الحق.

إن قبول الحكم لدعوى الحسبة التي تقيم تفرقة طائفية بين أبناء المجتمع الواحد بخصوص الحقوق القانونية إنما يشكل إهدارا لمفهوم المواطنة المعاصر حيث لم تعد غالبية المجتمعات الإنسانية الحديثة، ومنها مجتمعاتنا، تؤسس حق المواطنة على اعتبارات بيئية، وإنما أضحت حق المواطنة مؤسسا على اعتبارات الانتماء للجماعة الوطنية بغض النظر عن الانتماء الديني.

ولا يتعارض القبول بدعوى الحسبة مع المادة ٤٠ من الدستور فحسب وإنما يتعارض مع المادة ٧/٢ من الإعلان العالمي لحقوق الإنسان وكذلك قيم المساواة والمواطنة التي نصت عليها المادة ٢/٢ من العهد الدولي للحقوق المدنية والسياسية تتعهد كل دولة طرف في هذا العهد، إذا كانت تدابيرها التشريعية أو غير التشريعية القائمة لا تتفل قاعدا أعمال الحقوق المتحرف بها في هذا العهد، بأن تتخذ طبقا لإجراءاتها الدستورية ولأحكام هذا العهد، ما يكون ضروريا لهذه الأعمال من تدابير

تشريعية أو غير تشريعية، والمادة ٤ من الإعلان العالمي بشأن القضاء على جميع أشكال التعصب والتمييز القائمين على أساس الدين أو المعتقد:

١ - تتخذ جميع الدول تدابير فعالة لمنع واستئصال أي تمييز، على أساس الدين أو المعتقد، في الاعتراف بحقوق الإنسان والحريات الأساسية في جميع مجالات الحياة المدنية والاقتصادية والسياسية والاجتماعية والثقافية، وفي التمتع بهذه الحقوق والحريات.

٢ - تبذل جميع الدول كل ما في وسعها لسن التشريعات أو إلغاؤها حين يكون ذلك ضروريا لتحول دون أي تمييز من هذا النوع ولاتخاذ جميع التدابير الملائمة لمكافحة التعصب القائم على أساس الدين أو المعتقدات الأخرى في هذا الشأن.

كما أن تأسيس هذا الحكم على قبول دعوى الحسبة يشكل إهدارا لحقوق المرأة وكرامتها، حيث يسمح بتفريقها عن زوجها رغما عن إرادتها وبناء على طلب اشخاص لا تربطهم أي صلة بأطراف العلاقة الزوجية، مما يتعارض مع نص المادة ١٢ من الإعلان العالمي لحقوق الإنسان التي تنص على "لا يجوز تعريض أحد لتدخل تعسفي في حياته الخاصة أو في شؤون

أسبرته أو مسكنه أو مراسلاته ، ولا لحملات تمس شرفه وسمعته ، ولكل شخص حق في أن يحميه القانون من مثل ذلك التدخل أو تلك الحملات .

٤ - دعاوى الحسبة وقهر حرية الفكر

ولعل من أخطر الإشكاليات القانونية التي يثيرها هذا الحكم ، هي مدى ملائمة الأخذ بدعاوى الحسبة في قضايا الرأي والفكر والاعتقاد لما تنطوي عليه تلك الدعاوى في هذا المجال من تفتيش في ضمائر الكتاب والمفكرين والباحثين والأبناء ، فلا شك أن البقاء على دعاوى الحسبة قد يفتح الباب على مصراعيه في ظل مناخ التعصب والتطرف السائد في البلاد ، أمام فصائل إسلامية متطرفة إلى استخدام هذه الدعاوى كسلاح ضد المخالفين لهم في الرأي أو الاجتهاد ووضعهم هدفاً لبنادق الاغتيال ، حيث تنظر العديد من المحاكم في مصر عدداً هائلاً من تلك الدعاوى تستهدف العديد من المفكرين والصحفيين واساتذة الجامعات مثل .. د/ عاطف العراقي ، رجاء النقاش ، محمود التهامي ، يوسف درويش وغيرهم .

٥ - القضاء والصراع الفكري



ليس من مهمة القضاء تبسيط رأي على رأي آخر ، كما أن المحاكم ليست ساحات لحسم القضايا الفكرية ، لذلك يجب علينا إرجاع قضية د. نصر حامد أبو زيد إلى إطارها الصحيح لأن جوهر تلك القضية إنما يقع في حقيقة الأمر في ساحة البحث العلمي حيث أن كل جريمته التي حكم بربته بشأنها هي قيامه بإجراء أبحاث أكاديمية متخصصة لم تلق قبولاً لدى البعض ، وبدلاً من أن يرد عليها نقيداً أو نقداً في ساحة الجدل العلمي والفكري سارع هذا البعض باستخدام أسلوب النقاضي لحسم خلافات فكرية وعلمية ليس ميدانها بالقطع ساحات المحاكم . وهو نفس المسلك الذي تكرر في قضية فيلم المهاجر حيث

كانت في جوهرها تسييد نمط نقدي فني بأحكام قضائية عوضاً عن الساحة الطبيعية لذلك .

٦ - شبهة عدم دستورية المادة ٢٨١ من لائحة ترتيب المحاكم الشرعية

والتي تنص على تصدر الأحكام طبقاً للمدون في هذه اللائحة ولأرجح الأقوال من مذهب أبي حنيفة ، ما عدا الأحوال التي ينص فيها قانون المحاكم الشرعية على قواعد خاصة فيجب فيها أن تصدر الأحكام طبقاً لتلك القواعد ، وهناك شبهة في أن هذا النص يتعارض مع المبدأ الدستوري القاضي بالفصل بين السلطة التشريعية والسلطة القضائية . حيث أحال للقضاء مهمة البحث عن القاعدة القانونية في مذهب أبي حنيفة ، فإذا كانت القاعدة التي اعتمدها القضاء واضحة الرجحان فلا غضاضة وتنتفي شبهة عدم الدستورية ، أما إذا كان رجحان القاعدة أمراً مبهماً فإن عمل القاضي في هذه الحالة يتجاوز نطاق البحث عن القاعدة - وهو من صميم وظيفته - ويدخل في نطاق تشريعها وهو ما يخرج بالضرورة من نطاق اختصاص السلطة القضائية ليدخل حصراً في دائرة اختصاص السلطة التشريعية .

رابعاً: الحكم والحريات
الأساسية للإنسان

١ - إهداره لحريته
الاعتقاد والتعبير

إن تقدم حضارات الشعوب إنما يقاس بمدى ما يتمتع به أفرادها من حرياتهم الفكرية والاعتقادية والتي تعد ضمانة أساسية للانطلاق نحو المستقبل والقدرة على الخلق والإبداع ، وقد استقرت المعايير الدولية لحقوق الإنسان على أنه لا يجوز لأية قوى مهما كانت أن تتدخل لسلب هذا الحق من أي إنسان.

وقد جاء هذا الحكم متعارضاً مع المادة ٤٦ من الدستور المصري والتي تنص على أنه تكفل الدولة حرية العقيدة وحرية ممارسة الشعائر الدينية كما يتعارض أيضاً مع المادة ٤٧ التي تقضي بأن حرية الرأي مكفولة ولكل إنسان التعبير عن رأيه ونشره بالقول أو الكتابة أو التصوير أو غير ذلك من وسائل التعبير في حدود القانون. ويتعارض أيضاً مع المواد ١٩، ١٨ من العهد الدولي لحقوق المدنية والسياسية.

فضلاً عن ذلك كله فإن مسألة الردة ، لم يتناولها القانون الداخلي ومن ثم بات لازماً على القضاء المصري أن يعملوا فيها قواعد القانون الدولي التي



في مرتبتها التشريعية من قواعد القانون المحلي (يراجع مجموعة القواعد سالفه البيان من ق ٣٩ حتى ق ٥٢ - ص ١٦٤ وما بعدها).

٢ - الحكم يهدد حرية البحث العلمي :-

يشهد العالم اليوم نهضة علمية شاملة متسارعة ، المحقق بها والمشاركة فيها بشكلان شرطاً ضرورياً لازماً لأي تقدم وتطور مجتمعات ، وهو ما لا يمكن أن يتأتى إلا بتوفير أوسع حرية ممكنة للبحث العلمي مع الإقرار بأن حرية البحث العلمي كل لا يتجزأ. فالتقدم الحادث اليوم في العلوم الحديثة كالفيزياء الحديثة وعلم الوراثة وعلم زراعة الأنسجة على سبيل المثال يقدم إمكانيات واحتمالات أمام كافة المجتمعات البشرية والعسف بصرية البحث العلمي يصيب تلك العلوم في مقتل.

وكما نص إعلان ليما بشأن الحرية الأكاديمية في المادة الثالثة (الحرية الأكاديمية شرط مسبق أساسي لوظائف التعليم والبحث والإدارة والخدمات التي تسند إلى الجامعات وغيرها من مؤسسات التعليم العالي ولجميع أعضاء المجتمع الأكاديمي الحق في الاضطلاع بوظائفهم دون تمييز من أي نوع ودون خضعة التدخل أو القهر من جانب الدولة أو

أقرت حرية الرأي والتعبير والاعتقاد ، وفي هذا الصدد نجد أن أحكام محكمة النقض قد استقرت على أن قواعد القانون الدولي - ومصر عضو في المجتمع الدولي - تعد متداخلة في القانون الداخلي دون حاجة إلى إجراء تشريعي . فيلزم القاضي المصري بإعمالها فيما يعرض عليه من مسائل تتناولها تلك القواعد ولم يتعرض لها القانون الداخلي... إلخ (الطعن رقم ٢٥٩ و ٣٠٠ لسنة ٥٩ ق. جلسة ١٩٨٢/٣/٢٥ - مجموعة القواعد سالفه البيان ق. ٥٢ ص ١٦٨).

وقد أقرت محكمة النقض في العديد من أحكامها وجوب تطبيق المعاهدات الدولية الثنائية والجماعية إلى وقعت مصر مع غيرها من الدول واعتبارها أعلى

أي مصدر آخر).

وقد يؤدي الحكم برده د. نصر حامد أبو زيد في ظل أجواء التعصب الأعمى وعدم التسامح إلى شل عقلية العلماء عن البحث العلمي خوفاً من أن يكون هذا هو مآلهم ومن ثم ينأى كل عالم بنفسه عن مجالات الأبحاث الأكاديمية التي قد تثير غير المختصين، وهو ما يتعارض مع المادة ٦ من إعلان ليما التي تنص على جميع أعضاء المجتمع الأكاديمي الذين يضطلعون بمهام بحثية لهم الحق في إجراء بحوثهم دون أي تدخل، رهنا بالمبادئ والمناهج العلمية للبحث المحدد، كما أن لهم الحق في إبلاغ نتائج بحوثهم في حرية إلى الآخرين ونشرها دون رقابة. ليس ببعيد عن الأذهان أن فتاوى التكفير لا تقتصر على العلوم الاجتماعية فهي تمتد بفتوى ابن باز الشهيرة عن كروية الأرض لتشمل العلوم الطبيعية، ويثار نفس اللفظ حول الهندسة الوراثية .. إلخ.

٣ - الحكم يهدر مفهوم المواطنة مرة ثانية: وذلك عندما يؤسس قضائه برده د. نصر حامد أبو زيد على أساس إنكاره لوجوب دفع المسيحيين الجزية عن يدهم صاغرون حيث يقول الحكم - د. أورده المستأنف ضده - د.

نصر أبو زيد - عن معاملة أهل الذمة وما ورد بشأنهم من وجوب الجزية عليهم وأن القول بذلك يعنى جذب المجتمع للوراء إلى مرحلة تجاوزتها البشرية في نضالها الطويل من أجل عالم أفضل فهذا القول رد لآيات الله تعالى في شأن الجزية ووصفها لها بأوصاف قد يتحرج البعض من أن يصف بها كلام البشر وأحكامهم بل وهو قول يخالف ما أوجبه القرآن الكريم والسنة النبوية من أحكام تمثل قمة المعاملة الإنسانية الكريمة للأقليات غير الإسلامية وهي معاملة يمتنى المسلمون في العالم أجمع أن تعامل الدول غير المسلمة الأقليات الإسلامية بداخلها بمعشار أحكام الإسلام للأقلية غير المسلمة بدلاً من المذابيح الجماعية للرجال والنساء والولدان . أما آية الجزية التي خرج عليها المستأنف ضده وهي آية قاطعة الدلالة فهي الآية ٢٩ من سورة التوبة: (ص ١٦ من حيثيات الحكم).

ويذهب الحكم الاستثنائي إلى أن مثل هذا القول يعد ردة وسبباً كافياً لتكفير د. نصر حامد أبو زيد بحسبانه إنكاراً للمعلوم من الدين بالضرورة وهو الأمر الذي ينسف حق المواطنة من أساسه ويحول المواطنين غير المسلمين إلى مجرد رعايا لا حقوق مواطنة لهم وهو ما ياباه

الضمير الإنساني المعاصر أي كان الغلاف الذي تقدم فيه تلك الفكرة.

٤ - الحكم يهدر كرامة المرأة مرة ثانية:

ومرة أخرى يأتي هذا الحكم ليهدر كرامة المرأة مرة ثانية وذلك عندما استند في تكفير د. نصر حامد أبو زيد إلى إنكاره لما هو معلوم من الدين من إباحة الجوارى حيث نص الحكم على ما يلي: حيث قررته المستأنف ضده - د. نصر أبو زيد - في خصوص ملك اليمين يتعارض مع النصوص القطعية الواردة بكتاب الله تعالى والتي يلزم إتباع حكمها إذا توافرت شروطها وانتفت موانعها، أي إذا وجد ملك اليمين لأركانه الشرعية وشروطه انتفت موانعها (ص ١٦ من حيثيات الحكم).

ولاشك أن إقرار مثل هذا القول، يعد انتقاضاً من كرامة المرأة يجعلها مجرد محل للمعاشرة الجنسية والملكية ويمثل عودة غير حميدة إلى مفاهيم الرق والاستبعاد التي تجاوزتها البشرية في مسيرتها نحو العدالة والحرية والمساواة.

وجساء الحكم في هذه الجزئية لبشكل انتهاكاً للمادة الرابعة من الإعلان العالمي لحقوق الإنسان والمادة الثامنة من العهد الدولي لحقوق المدنية والسياسية، كما يشكل

انتهاكاً لأحكام الاتفاقية الدولية الخاصة بالقضاء على كافة صور العبودية والرق.

٥ - الحكم يخالف مفهوم الحقوق الملازمة لصفة الإنسان:

يعد الحكم بالتفريق بين ن. نصر حامد أبو زيد وزوجته مخالفة للحقوق المصنفة بالإنسان ومن أهمها حقه في تكوين أسرة خاصة وعدم الاعتداء أو التدخل في خصوصياتها، وذلك بالمخالفة لنص المادة ٥٠ من القانون المدني والمادة ٤٥ فقرة ١ من الدستور المصري.

كما جاءت الدعوى ومن بعدها الحكم ليشكل تدخل تعسفي في الحياة الشخصية للدكتور نصر حامد أبو زيد وزوجته وهو الأمر الذي يشكل انتهاكاً لنص المادة ١٢ من الإعلان العالمي لحقوق الإنسان وللمادة ١٧ من العهد الدولي للحقوق المدنية والسياسية التي تؤكد على أنه:

١ - لا يجوز تعريض أي شخص، على نحو تعسفي أو غير قانوني، للتدخل في خصوصياته أو شؤون أسرته أو بيته أو مراسلاته، ولا لأي حملات غير قانونية تمس شرفه أو سمعته.

٢ - من حق كل شخص أن يحميه القانون من مثل هذا

التدخل أو المساس:

وأخيراً لا يسع مركز المساعدة القانونية لحقوق الإنسان إلا أن يضع كافة مؤسسات المجتمع المدني والدولة إزاء مسئولياتها. فهذا الحكم في حقيقة الأمر ليس حكماً بتكفير د. نصر أبو زيد فحسب بل هو دعوة لتكفير الدستور المصري وكافة مؤسسات المجتمع وعلى رأسها الدولة، وتكفيراً بوجه خاص كافة منظمات حقوق الإنسان، فمن يتمسك بمفهوم المواطنة غير مؤسسة على اعتبارات دينية يعد وفقاً لهذا الحكم متخراً لمعلوم من الدين بالضرورة ومن ثم يضطرب كافر... ومن يرفض العبودية والإسترقاق يضطرب عرضه للحكم بتكفيره، وحيث ينص الدستور المصري على حق المواطنة والمساواة بين المواطنين في الحقوق والواجبات العامة بدون تمييز على أساس ديني وهو ما يتعارض مع مفهوم الحرية ومن ثم دستورياً كافراً. إن هذا الحكم القضائي يضع المجتمع المدني بأسره في مأزق شديدة الخطورة.

لذلك يعلن المركز تضامنه مع الدكتور نصر حامد أبو زيد والدكتورة ابتهاج يونس

ويهيب بكافة مؤسسات المجتمع المدني العمل سوياً من أجل:-

(١) القضاء على الثغرات التشريعية التي تسمح بصدور مثل هذه الأحكام وعلى الأخص إصدار تشريع ينص صراحة على إلغاء دعاوى النسبة.

(٢) تنقية كافة التشريعات المصرية بما يتواءم والمعايير الدولية المستقرة في مجال حقوق الإنسان.

(٣) إضفاء حصانة تشريعية على أعمال البحث العلمي.

(٤) العمل على تأكيد الضمانات الكافية بما يحفظ للمرأة كرامتها وحقوقها وحمايتها من أي تدخل في خصوصيتها، وفي هذا السياق ينبغي إعمال بنود اتفاقية القضاء على جميع أشكال التمييز ضد المرأة.

قول على قول الدكتور نصر حامد أبو زيد

عبد القادر خليفة خوجلي

ثانياً: وتقديم القراء على مفكرنا امر لا اشك مطلقاً في أن كاتبنا الكبير سوف يحمده لنا، وربما يطرب له، وما ذلك إلا لأن القراء في مجموعهم هم الشعب الذي ينبغي ويصنع المفكرين والعلماء.

يقول الدكتور في ص ٢٩٣ من كتاب «الأسطورة والتراث» الآتي:-

«ويمكن الحديث عن الأيدولوجية القرشبية، وهي الأيدولوجية التي حاولت توظيف الإسلام لصالحها، وتبدى ذلك في إرساء مبدأ «الخلافه في قریش» وذلك في اجتماع السقيفة عشية موت النبي، كما تبدى كذلك في إلغاء القراءات الأخرى وتثبيت قراءة قریش للقرآن الكريم وحدها في عصر الخليفة عثمان بن عفان»

انتهى كلام الدكتور.

هنا نرى سببين قال بهما الدكتور لتدعيم رأيه القائل بمحاولة قریش توظيف الإسلام لصالحها.

(١) ما دار في اجتماع السقيفة
(٢) إلغاء القراءات الأخرى وتثبيت قراءة قریش وحدها للقرآن الكريم وذلك في عصر الخليفة عثمان بن عفان.

بالنسبة للسبب الأول، إذا كان قد تبدى في صراع السقيفة طموح قریش في توظيف الإسلام لصالحها، فماذا عن الطرف الآخر؟ ألم تكن له من المصالح ما يريد أن يوظف الإسلام لخدمتها؟ من المرجح أن الطرف الآخر دخل حلبة ذلك الصراع دفاعاً عنها، ولا فليس امامنا أن نقول بأن ذلك الطرف الثاني دخل تلك الحلبة بشعارات مثل عليا جبرية صوفية النزعة، سماوية المزاج

كنت أقرأ بالأمس كتاباً رائعاً للمفكر سيد

محمود القمى بعنوان «الأسطورة

والتراث».

وفي نهاية الكتاب وجدت تعليقا ملحقا

به بقلم د. نصر حامد أبو زيد، وكان التعليق

رائعاً أيضاً، ولا عجب في ذلك فالكاتب

الدكتور نصر - في رأيي ومن خلال

مؤلفاته - نستطيع أن نقول أنه يحتل

مركزاً متقدماً في مسيرة كوكبة مفكرى

العصر الذين يعملون للإرتفاع بالفكر

ولتنقية التراث ومحاولة وضع التاريخ في

مساره السليم المترابط المتداخل وتسعى

أفلامهم لتوسيع دائرة التنوير ونشر الوعي

واحترام العقل.

أنا سعيد وأعجابى كامل بعلم د. نصر المتدفق الخيزير واتساع دائرة محصله العلمى. ويذكرنى سعادة أنى أقدم اليوم بملاحظات بسيطة لا تمس التوجهات الأساسية، ولكنها قد تنفع فى ترتيب الأمور. هذه الملاحظات طرأت على الذهن عندما قرأت تعليقه على كتاب المفكر القمى. وأنا هنا أعلق فقط على خاطرة علقته بذهنى رأيت أن أقدمها للقراء (ولا ثم للمفكر العملاق.



(١) كفاءة قريش ووجود الكادر الأكثر تاهيلاً وقدرته في صفوفها للإمساك بزمام السلطة والقيادة. وذلك لأن قريش تمتع باستقرار نسبي كبير وذلك بسبب خروجها النسبي الكبير عن حياة البداوة والرعى والترحال بحثاً عن الماء والكأ، واستقرت في الحواضر. وأظن أن لا حاجة تدعونا أن نذكر بأن الاستقرار هو الخطوة الضرورية اللازمة للانتقال إلى حياة أكثر تقدماً.

ولقد لعبت التجارة دوراً هاماً في حياة قريش بشكل يميزها عن بقية القبائل، وحتى تلك التي كانت تمارس التجارة أيضاً في يثرب والطائف، وما ذلك إلا لموقعها (مكة) فهي ملتقى كبير للطرق التجارية. لذلك فقد احتلت مركزاً هاماً في التجارة العالمية، بذلك تمكنت من الانطلاق بتجارها خارج بلاد العرب في رحلات شهيرة (الشتاء والصيف) بهذا تحولت مكة من قرية صغيرة من قرى القوافل، يقنع أهلها بما تنقله القوافل التي

ويعبده عن واقع الصراع القبلي وتغليب المصالح. وليس هذا من الحقيقة في شيء فيما يبدو.

باب الطموح في تلك الحالة كان مفتوحاً أمام الطرفين وعلى قدم المساواة في صراع تكاد تكون أهدافه الحقيقية معلنه. كل الفرق في ذلك الصراع أن قريشاً دخلته بشهية أكثر انفتاحاً.

أن أساوي بين أهداف الطرفين في اجتماع السقيفة فهذا لا يعني أنني أقف موقف الحياد من ذلك الصراع، فلو قدر لي أن أشارك في ذلك الاجتماع (وهذا افتراضي) لأنصرت تماماً لقريش حتى لو كنت من الأنصار بل ومن كبارهم (وهذا أمر صعب بسبب سيطرة روح العصبية والقبلية) كما فعل بشير بن سعد وهو من كبار الأنصار (يحدثنا بذلك استاذنا الكبير خليل عبد الكريم في كتابه (قريش من القبلية للدولة المركزية) انحياز قريش له أسبابه.

(القراءة) والجميع من قريش؟
أنا اعتقد أن ثمة ضرورة فرضت نفسها
فرضاً على الخليفة الثالث لاتخاذ الخطوة ،
يحدثنا عنها د. طه حسين فيقول:
«وعاب خصوم عثمان عليه أنه حمل
الناس على مصحف واحد، ثم لم يحضر غير
ما جاء في هذا المصحف فحسب، ولكنه
حسم الأمر حسماً، فحرق ما عدا هذا
المصحف من المصحف التي كتب فيها
القرآن. قال المعترضون على عثمان أن النبي
قال «أنزل القرآن على سبعة أحرف كلها
كافر شافره» فعثمان حين حظر ما حظر من
القراءة ، وحرق ما حرق من المصحف، إنما
حظر نصوصاً أنزلها الله، وحرق صحفاً
كانت تشتمل على قرآن أخذه المسلمون عن
رسول الله وما ينبغي للإمام أن يبلغ من
القرآن حرفاً، أو يحرق من نصوصه نصاً.
وقصة جمع القرآن على مصحف واحد
ليست سيرة إلى هذا الحد الذي نصوره
خصوم عثمان وانصاره، فقد روى عن
النبي روايات متظاهرة أنه قال: «نزل القرآن
على سبعة أحرف، ولكن المسلمين ما زالوا
مختلفين في تأويل هذا الحديث إلى الآن،
فقوم يرون أن هذه الأحرف هي المعاني التي
تناولها القرآن من الوعد والوعيد والأمر
والنهي والوعظ والقصص، وقوم يذهبون
بالأحرف مذهب التصوف، وقوم يرون أن
هذه الأحرف هي الفاظ تختلف في ما بينها
باختلاف اللغات التي كانت العرب تتكلمها.
ولم يتفق المسلمون اتفاقاً قاطعاً على معنى
دقيق لهذا الحديث، فلا يصح الاحتجاج به
على عثمان حتى يتفق المختصمون
والأنصار على معناه. وقد تظاهرت الروايات
بأن المسلمين اختلفوا في قراءة القرآن أيام
النبي نفسه، ولم يكن اختلافهم في اللهجات
وإنما كان اختلافهم في الألفاظ دون أن
تختلف معاني هذه الألفاظ.
وجاءت الشكوى إلى عثمان بأن المسلمين
في الأمصار والشجر يختلفون في قراءة
القرآن، ثم يختصمون حول هذا الاختلاف
فيفضل بعضهم قرآنه على قرآن غيره ، حتى
أوشكوا أن يفترقوا، وحتى قال حنيفة بن

تمر بها من بضائع يتجرون فيها مع
جيرانهم في يثرب والطائف وأعراب
البوادي والوافدين للحج والعمرة إلى مدينة
كبيرة لها علاقات تجارية مع أكبر القوى
الاقتصادية المحيطة بها وفي مقدمتها
الدولتان العظيمتان فارس والروم كما قال
خليل عبد الكريم في: قريش من القبيلة
للدولة المركزية.

وهكذا ميزت التجارة قبيلة قريش
وجعلتها أكثر تقدماً وحيوية بالمقارنة مع
بقية القبائل. وبسبب اتصال قريش
المستمر المتقدم فقد أتبع لها أن تحصل على
قدر معقول من أحوال السياسة الخارجية،
ومن نتائج الحضارة الإنسانية في تلك
المرحلة من تطور العالم ، وقد زادت
حصيلتها من المعرفة والثقافة والديانات
السابقة، كما أتبع لها أن تعرف التعامل
بالنقد بدلاً من نظام التبادل السلعي الذي
كان سائداً بين القبائل ، وغنى عن القول أن
التعامل بالنقد بدلاً عن التبادل السلعي
مؤشر لبدائية تفتح الوعي القومي كما يقول
العلماء.

(٢) هل كان من الممكن ؟

قديمة قبائل الجزيرة العربية (واخص بالذكر
قبيلة حنيفة) أن تقبل بقيادة قبيلة أخرى
غير قريش؟

(٣) قريش - دون القبائل الأخرى- لها
إرث طويل ممتد في إقامة تلك الدولة بداه
قضى (المؤسس الأول مروار بهاشم وعبد
المطلب ... إلخ

(٤) الانحياز لقريش في تلك المعركة يعني
الوقوف بجانب القوى البيناميكية الصاعدة
(بلغة اليوم) أما السبب الثاني وهو تثبيت
قراءة قريش وحدها لقراءة القرآن الكريم،
فقد يكون تعلقي عليه قريب الشبه بالأول.

إذا كان مشروع قريش الأيدولوجي يعمل
على تثبيت لغة قريش وحدها لقراءة القرآن
الكريم (يقول استاذنا الكبير خليل عبد
الكريم: هذا منحى سياسي لحماً ودماً).. إذا
كان الأمر كذلك فلماذا لم يبادر الخليفة الأول
والخليفة الثاني والخليفة الثالث - في
بداية خلافتهم - للقيام بتلك المهمة (تثبيت

اليمن لعثمان: «ادرك أمة محمد قبل أن تتفرق حول القرآن»، فلو قد ترك عثمان الناس يقرأون قراءات مختلفة متباينة في الفاظها لكان هذا مصدر فرقة لاشك فيها ولكان من المحقق أن هذه الفرقة حول الالفاظ ستؤدي إلى فرقة شرمنها بعد أن كان الفتح، وبعد أن استعرب الأعاجم، وبعد أن أخذ الأعراب يقرأون القرآن،

وله حسين: الفتنة الكبرى ص ١٨١ و ١٨٢

بعد كل ذلك لا يوافقنا الدكتور نصر على أن ثمة ضرورة فرضت نفسها فرضاً على عثمان لتثبيت القراءات على لسان واحد؟ إذا قلنا شرف موافقة الدكتور على ذلك، قلنا أن نسال: ما هو اللسان العربي المرشح للقيام بتلك المهمة؟

أنا أجيب على الفور أنه بالاحتم والضرورة لسان قريشي حتى لو لم يكن الخليفة قريشياً، لأن قريش «خاصة وان القريشيين بشهادة القرآن الكريم كانوا أهل ذكاء وقطنة، وكانوا أيضاً على درجة متميزة من الحضارة بالقياس إلى غيرهم من العرب ذلك من الأعراب» خليل عبد الكريم: قريش من القبيلة للدولة المركزية ص ٣٨٠ ولأنها

«العرب صناعتها الكلام وكان أهل الحجاز من بينهم خاصة أهل لسان وفصاحة، اجتمع لهم من الفصاحة والخطابة والبيان العجيب والقول المصيب والكلام القريب، والمنطق الساحر ما رددته أسفار الدرب وأزدانت به لغة العرب» سمير عبد الرزاق القطب: انساب العرب ص ٢٧٩ - نقلاً عن خليل عبد الكريم.

ولأنها

«يعمل الباحثون سهولة لفظ قريش وعدوية لهجتهم باهم كانوا ينتقون من لغة البواقين عليهم وهم كثير لمكانة قريش الدينية والاقتصادية ما عذب لفظه وحف حتى صارت لغتهم المثل الأعلى لسان العرب لما فيها من عدوية وجمال ومالهم من سبابة وشرقة على عبد الواحد في مادة لغة، من معجم العلوم الاجتماعية ص (٣٨)

نقلاً عن خليل عبد الكريم.

«فالحججاءيون إذن هم أقصحب العرب وفاقهم في ذلك القريشيون أهل مكة التي أمانت بموقعها الجغرافي المتوسط بين كل من اليمن والشام والعراق، الذي اتاح لهم السفر إلى هذه البلاد وغيرها والاختلاط مع أهلها، وقد علمت الأسفار سادة قريش أموراً كثيرة من أمور الثقافة والحضارة، فقد ارتقم بلاداً غريبة ذات تقديم وحضارة وجعلتهم يحتكون بعرب العراق ويعرب بلاد الشام فتعلموا من الحيرة أصول كتابتهم وهذبوا لسانهم ودونوا به أمورهم، وذكرتهم من أقصحب العرب لساناً. وقد شهد لهم العرب بفصاحة اللسان حتى أن الشعراء كانوا يعرضون عليهم أشعارهم، جواد علي: المفصل في تاريخ العرب قبل الإسلام الجزء الرابع ص ٢٠

(٣) تعلمنا من د. نصر في كتابه «النص دراسات في علوم القرآن» أن النص القرآني تحول إلى فاعل في الثقافة العربية حتى أصبح هو مركز الدائرة في تلك الثقافة في خلال مدة وجيزة بكل المتأيسس - وهي بداية الدعوة وحتى انتقال الرسول الكريم - وهذا دليل على تميز النص وتفرده - فهذا النص - والصالة هذه - إن اردنا له التدوين وجمع الناس على قراءته بلسان واحد، فهل من الممكن والمناسب والمعقول أن يكون ذلك اللسان هو لسان قبيلة كقبيلة هذيل مثلاً (هذيل هي قبيلة الصحابي الجليل عبد الله بن مسعود) ولغة قريش موجودة وحية ومنهجرة؟

(٤) لسان قريش هو اللسان الوحيد للخطاطب بين القبائل. وهذا لا يحتاج لإثبات.

أظن أن هذا هو الحجم الحقيقي لهذه المسألة، حتى لو التقت مع مصلحة قريش. عذراً سيدى الدكتور فانا رجل محدود المعارف وفقير الحصيلة من العلم، فلو تطاولت عليك فأرجو أن تغفرتى، ولك العتسى حتى ترضى. فما أنا إلا عابر سبيل يحاول أن يحاوره أعجابه وأنبهارى - ولك منى السلام.

نجيب محفوظ .. والمهزلة !

محمد جبريل

لقد نقلت نص الاتهام من عريضة الدعوى التى رفعها المدعى العامى . والقضية تنظرها بالفعل محكمة جنايات المنصورة - محكمة الجنايات ١٩ - وقد نظرت القضية فى ٢١ يونيو الماضى ، وتراجع المدعى العامى ، ومحامى المدعى عليه ، وقد ما مذكرات ، ورفعت المحكمة الجلسة إلى موعد تال ، لم تحده .. وكما قلت ، فإنى أخشى أن نفاجاً - ذات يوم - بأن ما تصورناه نكتة ، أو سخفاً ، أو محاولة لاجتلاب الشهرة ، قد تحول إلى حقيقة قاسية ، مثلما حدث مع الأستاذ الجامعى حامد نصر أبو زيد ..

لقد عرضت على أستاذنا نجيب محفوظ أن يعبر المثقفون المستنيرون عن مناصرتهم للإبداع ، ورفضهم للتعسف الفكرى والمصادرة ، فيحضر واجلسة المحكمة . لكنه رفض بشدة ، وأصر أن تجرى المحاكمة فى جو عادى ، مثل أية قضية عادية حتى لا يسبب الأمر - فى تقديره - إرباكاً غير مطلوب ..

يبقى أن هذه الدعوى هى السابعة عشرة فى قضايا رفعها المدعى العامى ضد موزنا

إذا كان الحكم بتطبيق نصر حامد أبو زيد من زوجته قد فاجأ الجميع ، فإنى أخشى أن تتكرر المفاجأة باعتبار أستاذنا نجيب محفوظ مرتداً .. ولن تصدر الصفة عن فرد أو أفراد .. فما أكثر الصفات التى اعتدناها ممن يتصورون أنفسهم حملة صكوك الفقران ، والتى تبدأ بالعمالة والخيانة ، وتنتهى بالارتداد عن الدين .. نجيب محفوظ عبد العزيز يحاكم الآن أمام محكمة جنايات المنصورة بتهمة التعدى على كل الأديان التى تؤدى شعائرها بأن ننسب إلى الله العظيم ، باعتبار أن عظمته هى محور العبادة والتقديس فى كل الأديان ، اسماً من غير أسمائه الحسنى ، وهو الجبلاوى ، وذلك على سبيل الامتهان . وطلب المدعى - واسمه السيد السيد عبد الرحمن - وهو محام بالمنصورة ، عقاب نجيب محفوظ بالمواد أرقام ١٧١ ، ١٦١ ، ١٦٠ عقوبات .

والأمر ليس فرقة ولا نكتة . إنه مهزلة أخرى تضاف إلى مسلسل مهازل - أو مأسى - القمع الفكرى التى نحيها منذ سنوات ، فكندا نألفها ..



يجب أن تشهد احتفالاً للمثقفين، يدافع عن حرية الإبداع، ويرفض الإرهاب الفكري.. لا أقصد تأثيراً ما على القضاء، فلقضاء قدسيته، وإنما يشغلني التأكيد على أن الرجل الذي كاد يدفع حياته ثمناً لفتوى جاهلة، قد أصبح رمزاً لحرية الإبداع وحرية الفكر في بلادنا.. وأن مثقفي مصر يواجهون معه كل محاولات الوصايا الديماغوجية والإرهاب.. لقد حرصت أعداد من الأدباء والفنانين على حضور جلسات فيلم يوسف شاهين "المهاجر" تدليلاً على مناصرتهم لحرية الإبداع.. ونجيب محفوظ - في حياتنا - ليس أولاد حارتنا" وحدها، فأعماله هي التجسيد الأجل لتطور فن الرواية العربية، وهي التبشير بكل ما هو حق وخير وجمال.

الفكرية والفنية والأدبية..

ومع أن بعض الأحكام قد صدرت بالفعل بتبرئة بعض المدعى عليهم - أستاذ الفلسفة عاطف العراقي، مثلاً - فإن المدعى المحامي يواصل رفع قضاياهم.. وهو - وحده - أدرى بالسبب..

والحق أن الجبلاوى - الذى يصبر المدعى المحامي على أن الفنان يقصده الذات الإلهية - تعبير عن فكرة مطلقة، معنوية. إنه الإيمان الدينى وليس التجسيد المادى للذات الإلهية. الجبلاوى هو الإيمان، المعتقد الدينى. وحين قتل عرفة الجبلاوى، فمعنى ذلك أن العلم انتصر على الإيمان الدينى. ثم اتضح أن سعادة البشرية لا يحققها العلم وحده، ومن ثم فقد نشأ الأمل فى استطاعة العلم أن يحيى الجبلاوى الإيمان، المعتقد الدينى، من جديد، وحين قتل عرفة الجبلاوى، فإنه قتل فكرة الإيمان، لأن الذات الإلهية مطلق.. إن الجبلاوى موجود فى داخل كل منا. إذا تخلصنا منه، فنحن نتخلص من فكرة الدين، من الإيمان. موت الجبلاوى هو التعزيز عن تحول العلم بلائته الخيرة التى تستهدف تقويض إنجازات الإنسان، وتدمير مستقبله.. وإذا كانت "أولاد حارتنا" - بعد مضي أعوام على فوز نجيب محفوظ بجائزة نوبل - مازالت تواجه اتهامات غريبة وسخيفة، فإن قاعة المحكمة التى تنظر فيها الدعوى ضد الرجل،

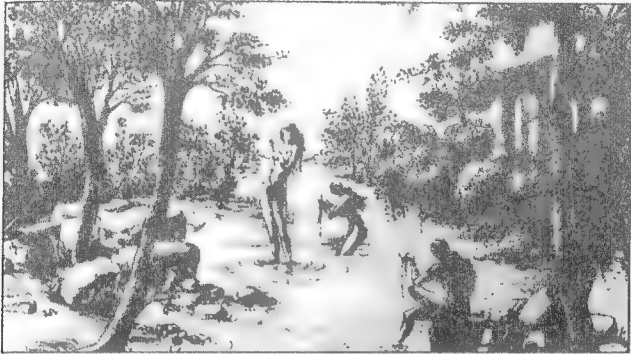
الذبح بالأحكام !

سعد القرش

سوف يسجل التاريخ أننا
خرجنا من القرن العشرين
بصفعة شديدة، تجبرنا على
الإنحناء، ولأنكسار طويل
المدى، ونؤكد أن مائة عام
من التنوير ضاعت هباء ..
فهل تحول المثقفون إلى
كانات غامضة تعيش في
"جيتو" بعيداً عن التأثير
في المجتمع، بدليل صدور
حكم "قضائي" بوجوب
التفريق بين الدكتور
نصر حامد أبو زيد
وزوجته الدكتور ابتهاج
سالم؟

وإن كان الإسلام دين
معجزته العقل... ومن باب
العقل وحده أن تكون
مقررات الحوار خارجة
من قاموسهم، وتنتسب
إلى خطابهم ومنطقهم،
فإذا كان عمر بن الخطاب
قد أعلن عن مسئوليته عن
نجدة فتعثر في العراق،
وتقصيره في عدم دسوية
الطريق لها، فمن باب
أولى على هؤلاء أن
يعلنوا توبتهم على إراقة
دماء الأبرياء فالقتل يبدأ
بكلمة مجانية ينطق بها
من يجيد اعتلاء المنابر،
فتتحول إلى رصاص
وقنابل، فماذا هم قائلون
إذا سئلوا عن مسئوليتهم
عن جرائم القتل... ولعلمهم
يعلمون أيضاً أن كل
الكبائر يمكن التوبة عنها
إلا القتل، لاستحالة
الحصول على السماح أو
العفو من القتل، وإذا
كانوا يتحدثون باسم
الإسلام ويقتنعون -
بينهم وبين أنفسهم - بما

فعلى مدى ما يزيد على
ثلاث سنوات، كتب عن
"قصة أبو زيد" أضعاف ما
كتب عن قضايا المصادرة
على مدى التاريخ العربي.
بما في ذلك كتب طه
حسين ولويس عوض
ومحمد خلف الله وعبد
الرحمن بدوي وغيرهم،
فقد فتحت صفحة الحوار
القومي بالأهرام صدرها
للقضية بنشر التقارير
العلمية وتعليقات
الأساتذة والمفكرين،
وأصدرت مجلات القاهرة
والدب ونقد وغيرهما
أعداداً خاصة عنه، ولكن
كل ذلك ذهب سدى؟ كيف؟
سؤال يجب أن يرد عليه
المثقفون، ليصرفوا على
أى أرض يقفون ولماذا
فقدوا فاعليتهم، وخسروا
المعركة - حتى الآن على
الأقل.
الآن.. هل نصتكم إلى
العقل، وندعو من لا عقل
إلى حوار رغم رفضه
الحوار، وتغيب للعقل



طريقهم غير مبالين
بمئات الصفحات التي
نشرت عن قضية نصر
زبو زيد.

يجب الاعتراف ثالثاً
بوجود خطأ ما أو خلل
يمنع وصول الأفكار إلى
القارئ المستهدف، لعب
في لغة الخطاب أو في
المتلقي أو الوسيلة،
وهكذا ظلت الصفحات
التي نشرت عن نصر
وغيره بعيداً عن التداول
والقراءة، واقتصر جهود
قراءها على الذين كتبوها
فقط، والقراء في أجازة.

يجب التوجه - إذن -
إلى الجمهور العريض،
بخطاب جديد يفتد
الخطاب التقليدي الخارج
من بطون الكتب الصفراء

المصادرة أريد عن الإسلام
أو حتى لو حدث، فهل من
حق أحد أن يحاكمه؟ أو
أن يقتص منه؟..

بداية: يجب الاعتراف
بأننا إزاء أزمة حقيقية،
أبطالها كتاب وأساقفة
بالجامعة ومحامون
وقضاة، يساندون جيش
هائل من الأنبياء
والحرفيين والسياسيين
والسياسيين (راجع مهن
قتلة فرج فوده ومن
حاولوا قتل نجيب
محفوظ)..

يجب الاعتراف أيضاً
بأن هؤلاء محصنون ضد
كل أنواع الحوار وليسهم
مناعة قبيحهم.. خير.. ما
يكتب من أفكار ومناقشات
بدليل مضيقهم في

يعلنون، فعليهم أن
يسارعوا إلى إعلان
توبتهم النصوح..

قد يقول جاهل إنه بذلك
يخدم الإسلام، ولعله
بذلك لا يخدم إلا نفسه،
ولا يخشى إلا على موقعه
، لأن العقيدة التي يمكن
أن تهتز بكتاب أو رأي لا
تستحق أن تقدس،
والشجرة التي تنكسر
امام أول هبة للريح هشة
الاساس. فلماذا يحيلون
خوفهم على أنفسهم إلى
الإسلام، مستخدمين في
ذلك كل الأسلحة غير
المشروعة؟

لم نقرأ أن أحداً - على
مدى سبعين عاماً منذ
أزمة الشعر الجاهلي -
ممن قسروا كل الكتب

، والناطق بلسان من شبعوا موتاً ، على أن يعتمد على المصدر الأساسي وهو القرآن الكريم الذي ينحيه كثير من الدعاة التقليدية جانباً ، ويستبدلون به أقوال العلماء ، وما زال حملة الدكتوراه يقولون كلما تصدوا لقضية جديدة : يرى العلماء : .. وقال العلماء : .. أو يقول السلف : .. وهم بهذا أشبه بمن يصبر على إصابة نفسه بالعمى ، حتى يحظى بشرف مساعدة الموتى له ، وإرشاده إلى طريق لم يالفوها ، وقضايا لم تكن مطروحة ، ولو عاش السلف هذه الأيام لغبروا آراءهم ، أو بحثوا عن إجابات جديدة ، ولكن الجهلاء لديهم الشجاعة لتجاهل القرآن في الوقت الذي يخشون فيه سطوة الموتى ..

القرآن - الذي هو فوق السنة وأقوال العلماء - يقرر حرية الكفر ، سواء ظل الكافر على كفره ، أو خرج من الإسلام بإرادته وفضل الكفر ، ففي سورة النساء (١٣٧) .

يقول : إن الذين آمنوا ثم كفروا ثم آمنوا ثم كفروا ثم أذابوا كفراً لم يكن الله ليغفر لهم ولا ليهديهم سبيلاً ، ولم يامر

أحداً - حتى الرسول - بقتله ، أو البحث عن خبايا أفكاره ، ولم يحدث أن قتل النبي أو الصحابة أحداً لأنه خرج من الإسلام في صمت ، وليس في القرآن حد للردة ، ولكنه مصطلح سياسي لتأديب الخارجين على الدولة ، وما دام المرتد لم يعتد على أحد فلماذا تحاكمه ؟

ثم من هو الإنسان الذي ألهمه الله القدرة ومنحه معجزة كشف الكفر ١٢ .. مادام الأمر يحتمل أكثر من وجهة نظر فإن القضية تعتبر منتهية ، وقد أكد نصر أبو زيد - وزوجته - أنه يبدي رأيه ويخدم الإسلام بعقل مستنير ويقرأ النصوص على ضوء الحقائق والتسايق التاريخية والاجتماعي والسياسي الذي أصدر فيه الفقهاء - السلف - أحكامهم وأرائهم ، فيكفي تطبيق آراء قديمة على قضايا حديثة إهانة للعقل الذي يخرج من القرن العشرين بصفعة أكبر من قدرته على الاحتمال.

الأيكي من يتهم بالردة - وليس في الإسلام حد للردة أصلاً - أن يقول للقاضي لا إله إلا الله ، أم أن القاضي ، أكثر علماً

من الرسول صلى الله عليه وسلم الذي غضب غضباً شديداً حين أخبره أسامة بن زيد بقتله لرجل من صفوف الكفار في إحدى المعارك ، وكان الرجل على وشك قتل بضربه بالسيف نطق الرجل بالشهادة ، فاصر أسامة على قتله ، وبرر للرسول ذلك بأن الرجل قالها خوفاً من السيف وليس اقتناعاً ، فاعترض قائلاً : اتقتل من يقول لا إله إلا الله ، هلا شققت عن قلبه ١٣ ، وظل يكررها غضباً واسفاً وتبرؤاً.

إن الحكم على المفكرين ، يكرس بل ويحفر مجرى جدلاً للدماء ، ولم يكن الحكم الأخير إلا نبأ حقيقياً لنصر أبو زيد ، وإهانة للعقل ، ولو كان هؤلاء يريدون الإصلاح حقاً لما ركزوا على الجانب الجنسي للممسالة بالتفريق بين الزوجين في الفراش ، ألهم إلا إذا كان الأميون سوف يقومون بالشق الثاني من المسألة بتتبع تحركات نصر أبو زيد وزوجته لوضع نهاية لحياته ليصير ودمه لعة في أعناق الذين زبحوه بهذا الحكم الخطير ، ثم أين هؤلاء المجامبون والمستشارون وغيرهم من



مرحون.. وعلى مصر
السلام:

سؤال : هل يأتي هذا
الحكم - الصفقة -
كرد فعل سعودي
على غضب الشعب
المصري بسبب جلد
الطبيب المصري
بالسعودية بعد أن
ثار لكرامته؟

سيقول جاهل إن القلم
أخطر من السلاح ،
والكتاب يفتك بعقل
الشباب ، ولعلهم
يتجاهلون أن ضعفهم
وعجزهم عن إجراء حوار
عقل ومستول هو الذي
دفعهم للبحث عن سلاح
أو راوع آخر ، والذي
يخشى على عقيدة من
قراءة كتاب ما ، لن يقرأه ،
وهل تنصر المسلمون
الذين قرأوا الأنجيل ، أو
اسلم المسيحيون - الذين
درسوا القرآن وحفظوه
أبدا .. ولكن الضعف
نابع من التين في قلوبهم

الانتهاكات اليومية -
اللائقائية - في حق
الشعب "المقتول بالحياة" ..
هناك المثبات ممن
يتحكمون في مصائر
شعب من التجار
المحتكرين للصنوص
والعملاء والخونة ، ولكن
"العلماء" يتجاهلون قاتلي
الشعوب ، ويركزون
فوهات البنادق على رجل
لا يملك إلا كلمة ، بحجة
أنه مرتد ، فايهما المرتد
إن؟ .. السنا جميعا
مرتدين عن كل قيم من
شأنها احترام الإنسان
ورفع قيمة العقل؟

٦٢

62

من المآذن إلى المحارق

عادة تبيل

سماعه وحاول الا تتحدث كثيرا لا تحاول مناقشة هذه الأفكار.. واجبههم على استئلتهم فقط (١) والسؤال... لماذا مينوشيو؟ أقول .. ليس إلا لكونه انسانا.. قرأ واجتهد وخرج على قريته بتفسير مستقل وغير مقبول دفع حياته ثمنا له. والسؤال: لماذا نصر أبو زيد ينساق من نفس المبدأ: انسانيته. وإذا وضعنا اسم وعقيدة الشخص ومركزه الاجتماعي جانبا لتبقى لنا "الحالة" فإن ذلك قطعاً لا يعنى إقصاء الفرد.. وهو بالطبع محصلة هذا كله لكنني اخترت أن أنظر إلى د. أبو زيد من حيث كونه نموذجاً لإنسان باحث عن شكل أو قلقل نموذج تفكير مغاير فهو يحاول أن يماورنا كمجتمع من نقطة ارتكاز منطوق يقوم على المسافة والنسبية، ومعارضة أو

في حكاية غير طريفة للمؤرخ الإيطالي كارلو جينزبرج يروي لنا مأساة طحان من شمال إيطاليا في القرن السادس عشر يدعى مينوشيو. مينوشيو هذا كان متعلماً عكس فلاحه ضيعته واستطاع بالقليل من المعلومات التي جمعها أو قراها في مراجع شتى أهمها سحر القديسين وطبعة إيطالية للقرآن، وبيكاميرون لبوكاشيو (قبل التعديل والحذف الذي أصابها) وقصيدة طويلة غير معروفة الأصل تعود للقرن الخامس عشر بعنوان Historia del

Giudicio ان يؤلف نظريته الخاصة في تفسير نشأة الكون بصورة قابلته إلى محاكم التفتيش التي مثل أمامها ليحاكم مرتين ويتم حرقه في نهاية المحاكمة لأنه لم يابه لتصبحه قس هو أيضاً ضديق طفوله قديم قال له: أعظم ما يريدون

لا

عصري لا يخيفني ولن اتخلى عن قضيتي عصري بانس، عصري سافل، وعصري شجاع، مجيد، وبطل أنا لم أندم يوماً لكوني أتيت هذا العالم باكراً. إننى من القرن العشرين وأنا فخور بذلك. (من إحدى قصائد الشاعر التركي ناظم حكمت في السجن - دون تاريخ أو عنوان) دعوني أقص عليكم قصة الطحان والدين.

اختلاف لديها قدرة التجاوز ولا تزعم - ونكرر - لا تزعم احتكار الحقيقة: - لكن المؤلم أننا كمجتمعات "ملحمية" الصبغة تميل إلى الأحادية - في الحوار التاريخي Monologism، وفي Linearity.

ومن البدهي أن أية محاولة للخروج على النص وأقصد اختراق الوضع القائم أو البحث عن أخلاقيات بديلة أو إعادة صياغة أو قراءة وكتابة التاريخ ضمن البنية التحتية للنصوص والتفسير بهدف نسف الخطاب المشقر "اللائق" الحالي ومقابلة النصوص وبالتالي البنى ببعضها البعض لابد أن تصادر وفي أفضل الأحوال يتم دفعها إلى حدود وهوامش الثقافة الرسمية المعترف بها.

وما أقصده بالمجتمع الملحمي في الرؤية والحوار ذلك المجتمع الذي يتميز بدرجة عالية من وجود الذات Self

presence الذي تحدث عنه جاك دريدا، ففي الملحمة يتحدث أي البطل الملحمي وبؤرة الحدث ومحركه لا يوظف حوارات الآخرين الذين

هم في مجموعهم مجرد مجاميع تتحرك وفق مشيئة علوية أو تصور ما. والتلاعب الحوارى للغة كعلاقة ارتباطية بين الدالات يحدث على مستوى السرد بحيث يبقى المبدأ التنظيمي لبنية الملحمة أحادياً لا يعرف المفردة الثنائية المعنى، ويحكم الملحمة وجهة نظر الراوى المطلقة التي تتقابل مع "كلية" الإله أو المجتمع والمنطق الملحمي هو الذي يبحث عن العام بين الخاص ولذا فهو منطق ديني عقائبي تحكمه القدرية ينفذ البطل التراجيدي فيه المستنوم.. إنه المنطق العاكس للإيمان بالمعنى الحرفي للمفردة (٢).

وأتصور أن الاشتباك بين المعسكرين.. معسكر د. نصر القائل بتفكيك النص - أي نص - من خلال الثقة بأن أية لغة بالغاً ما بلغ حذرنا ليست بقادرة على التخلص من ظرفها التاريخي أو من الظروف التي فرضها تاريخها السابق والعملية الميتافيزيقية المسيطرة على الفكر والمربطة بها، وحيث أن النص الديني أيضاً نص لغوي فإن ما ينطبق على اللغة وما يطرا عليها يجعل من

المشروع أن تكون إحدى أهم اليات التعامل معه - بعيداً عن قدسية المحتوى - المدخل اللغوي وقوانينه ومن منطلق حضارى أى وفقاً لأفهام اللحظة التاريخية الحاضرة التي أحيانا.. والمعسكر المضاد لهذا الموقف هو الذى يخلط جهلاً أو بشكل عاطفى بين التفكيك أو العملية التفكيكية من حيث هى نشاط قرائى همه الأول فك أو حل ما هو كائن كنظام معطى للأولويات ومحاولة تلخيص سبيل تكون الإنسان الحر الجدير بهبة العقل القادر على أن يقوم وحده بعملية De-

mythification أو نزع روح الأسطورة المهابية عما يعد قدسياً وغير قابل للمس أو الاقتراب ولو محاوره.. أقول يخلط بين هذا وبين إحساس آخر ركيظه عدوانية تتمثل في تصوري لعملية Des-

ecration تدنيس أو تلوين لما أراه وأعتبره أنا مثلاً مقدساً.

ويقع المعسكر الثانى فى شرك المنطق الذى يفرضه على خصومه لأنه كما أسلفنا لا يرى بعصاة عينيه سوى

"حقيقة" واحدة يعتبرها "الحقيقة".

ومن الطبيعي أن كل من أتى ليناقد ما هي هذه "الحقيقة" يصبح مبلبلا لعقول الشباب تلك التهمة القديمة التي ساقوا بها سقراط في سجنه لشرب السم.

بهذا أنا أجعل نفسي مرجعية نفسي وأرفض أن أدخل في حوار معها.. انطلق من المسلمة والحكم ولا أجادل معها فكيف أصغى لما يختلف عنها؟ هذا أولا.

وثانيا : انني طالما اتصلت بدور الحكم وأنا نفسي متوشحة أو مخنقة "بالتحريم" فانا لا أرى أن موقفى لا يعدو كونه تجاوزا يمنح نفسه الشرعية.. والتجاوز يصبح قانونا!

ومن المضحك وربما المنير بالنسبة لكافة الثانية - أقصد خصوم الخط الفكرى للدكتور نصر - أن يكون موقفهم هو نفس موقف دريدا الصارخ بأنه : "لا يوجد شئ خارج النص".

وفي العصور الوسطى التي شهد التاريخ على ظلامها الفكرى كانت هناك طرائق للتفنيس لا تتقابل مع نقائص الهجائيين العرب في العصر الأموى

أو الزخيم الفكرى والجنسى للعصر العباسى.

أحد أشهر الأعمال المكتوبة في أوروبا ذلك الوقت كانت بعنوان "أعياد قبرصية" تمثل فيه كل شخصيات الكتاب المقدس بدءا من آدم وحواء وانتهاء بشخص المسيح وحتى لحظة العشاء الأخير مع الحواريين قبل الصلب. وكانت تقدم في عروض لابهار البابا جون الثامن (ويقوم بها رهبان أحيانا) ثم بعد تحويلها إلى مادة شعرية أمكن تقديمها في عروض المآب الملكية.

ورغم الإدعاء أن الهدف من تصوير وتمثيل المقدس على أنه عادى ويومى هو القيمة الوعظية التوجيهية إلا أن حقيقة هذه العروض أنها كانت باروديا من السب.. أو حتى Parodia Sa-cra

أي نوع من الاختزال الكاريكاتورى للمقدس. ولأن للضحك والسخرية توقيت كانت مهرجانات درج على تسميته Car-nival

أي مناسبات الأجازات حيث سمي بعضها "أجازة المعتوهين" أو "أجازة الحمار" وكان بعض رجال

الدين يحتفلون بها في الكنائس ذاتها ويشترك العامة مع الكهنة في تنصيب ملك للمغفلين يحملونه على الأكتاف وقد يوسعون ضربا في نهاية مهرجان القذف والتهمك.

وحتى الترانيل الكنسية كان يتم تلحين بعضها وفقا لمقطوعات اعتيادية لرجال الشارع والترنم بها هكذا والعكس أيضا صحيح فآغنية عيد الميلاد الشهيرة في فرنسا القرون الوسطى صارت أحد أهم مصادر آغنية الشارع الدارجة أو الثورية.

وتجاوز الأمر حتى بلغ حد التعبير الساخر المتداخل مع الاستهزاء الجنسية في الاستهزاء الواضح بتعاليم الرهبان الصارمة طوال العام بدءا من التعامل خارج أطر التوقير مع العهدين القديم والجديد وحتى اللغويات.. وباختصار لم يكن ثمة نص أو صلاة لا يمكن إخضاعها للباروديا.

ويمكن أن ندلل على "التسامح" النسبى ببعض المقطعات من الصلاة البائدة "أنا الذى فى السموات" .. من نص فرنسى ساخر وقديم يعود للقرن الرابع عشر

وهو يصف أهوال الحرب فيقول:

"أبانا الذى فى السموات

انت لست غيبا

لأنك تحيا فى سلام عظيم..

وإلى جانب هذه الروح..

أو ربما منها ونتيجة

تثوير ممارسة التعامل مع

اللغة وضع الفرق أيضا

وقتذاك بين اللاتينية

الكلاسيكية واللاتينية

القرون الوسطى وخاصة

مع اندحارها وبدايات

عصر النهضة، وظهرت

بعض الكتابات مثل

"خطابات أناس مجهولين"

يهاجم بها أنصار أحد

المدافعين عن اتجاه

مذهبي ما خصومهم مما

عرضها للحرق بأمر البابا

أدريان.

والهم حقا أن هذه

التنازعات أظهرت بعدا

هاما فى التطور

الاجتماعى لأوروبا

الاقطاعية تلك الفترة وهو

أن ثمة حاجة ماسة بدأت

تفرض نفسها لإحداث

نوع من السنبولة

والتنامي والإحتواء كى

تقدس اللغة على استيعاب

العالم الجديد الذى كان

يتخلق وقها.

وكان ال Carnival

فرصة لانفجار الكلمة

والسلوك استمرارا لدفق

الروح المتمردة والمحبة

للحياة فى احتفالات

الشوارع بروما القديمة

وتحديدا الاحتفالات

الدينية حيث يسير

مجموعة من المنشدین

والمقلدين لسلوكيات

أصحاب المهن المختلفة من

فلاحين وأطباء وعبيد

بجوار حاملى بعض

الرموز الجنسية المصنعة.

كان للقدامى القدرة على

التمييز بين أبطال حروب

طراودة الذين لم يسخر

أحد من شخصيتهم أو

بطولاتهم وبين التعبير

الملحمى عن البطولة

التراجيدية التى كانت

مادة خصبة لتلك

السخرية.. (وربما يكون

هذا أكثر مما نمتلك

اليوم)، حتى اعتبر

البعض - واقصد تحديدا

ميخائيل باختين - أن

روما هى التى علمت

الحضارة الأوروبية كيف

تضحك.

يا إلهى كم يبدو مهما

لهم أن يعتنقوا جميعا..

نفس الأفكار

(الغثيان .. جان بول

سارتر)

والآن.. أملك أن أقول أن

العقلية - الحفرية لا

تعرف الاستكناه أو

التاملية وأخشى أن أقول

"القدرة على الفرح" ضمن

أشياء عدة لا نعرفها لأن

روحها تعمدت أمام ما

يصح اعتباره "اللفظة -

الأيقونة" وهى بميلها

للاحتزالات التبسيطية

ورؤية التفسير على أنه

تحويل، مرتعدة وهلوعة

من محاولات الإنزاح

والتساؤل والتشوف

رافضة للمختلف

وللمخاطرة.. بل والحرة

أن هناك قراءة أخرى

"إقلاقية" تنوسل بعدا

ولغة يتعاملان مع

المستوى المكبوح أو

المصادر ولا تسعى

لمصالحة أيولوجية أو

الانسكاب فى مقاييسات

المنطق المضاد أى التقولب

فى أحجام المشابهات

العلائقية التى تقف

العقلية - الحفرية حارسه

لها وجاهزة بها لنا.

فى سطحية شدتنى

استرجع الآن حوارا

قصيرا مع أحد المحتمين

بالمعسكر الفكرى المضاد

للكثور نصر أبو زيد.

كان المتحدث يشدد على

أن نشر الدكتور نصر

لبعض مقالاته وأفكاره فى

المطبوعة الثقافية "أدب

ونقد" والمعنية بتمثيل

اتجاه فكرى مذهبى معين

يجسب عليه ويؤكد

شيوعته. ولم أحاول نقى

أو تأكيد ما يلقى دائما

فى وجهك كتهمة - إذا

كنت معارضا أو مثقفا -

لكن انسترب إلى ذهني مفارقة غابت عن ذهن المتحدث نفسه وهي أن الإيمان مثلاً بأن قيمة الأدب الاشتراكي تنحلي في واقعيتها أو أن أبناً ما يكون جيداً فقط لاشتراكية مفاهيمه لا يختلف كثيراً عن الإيمان بأن قيمة الأدب المرتكز على مفاهيم دينية جيد بسبب هذه المفاهيم وحدها.. وربط الحماس اليقيني هنا بمرجعية قيمية لا أساس لها سوى إيماني أنها بها يعني إلغاء أي أساس للقيمة التي تتأسس على أرضية أو منطلقات مغايرة، بل ويعني أن هذا الإيمان سابق على القيمة - حقيقية أو وهمية - ومستقل عنها.

ولعل هذا بالضبط ما لم يغتفر للدكتور نصر.. هاجس الخلطة الفكرية للثوابت عبر تفجير حرية النص والتساويل وبشكل انصهاري للأثنين معا - التصريضي.. أي تكرارية سؤال: "كيف؟ وبشكل انساني وثقويري دون إحساس بالواجبة للامثال لتجانس عام في رؤية العالم أو ما يسمى Weltanschauung. وبدون خوف بما يأتي بعد هذه الـ "كيف" ولو كان الطوفان.. وقد كان!

انستاعل الآن ويندول الساعة يتأرجح بين معسكري القضية، والاستثناف والنقض هل نحن نفتش دائماً عن عدو مسعلن-Enem

mideclare وهل وجدنا ضالنا في شخص د. نصر؟ هل ثمة شيء في النفس البشرية يحركها نحو تقديم ضحية عامة قربانا أو تكفيراً عن الذنوب والخطايا المخبوءة أو الخاصة؟

منذ الهندوكي العظيم غاندي الذي آمن أن الله هو الديمقراطي الأعظم لأنه ترك لنا حرية أن نؤمن به أو لا نؤمن وأنا أفكر بإخناثون والحلاج ومارتين لوتر كينج ولوركا وكل الثوار المؤمنين بفكرة الإله.. أو الفكرة.. تلك التي تبعثر دما وتساوي عمراً وليس سواها يسبب لنا في العالم العربي والإسلامي حساسية الصدر وضيق النفس..

كم المسكوت عنه في تراثنا بلغ حداً يسد الحقوق حتى لاكاد أصفه بتراث المسكوت عنه.. فتراث الصوت الواحد والعين الواحدة - لأن الأخرى مفقودة وحيث الآخر منفي أولاً وجود له. غائم ومهين هذا

الإحساس الذي تطارد ثقافة القمع انسانيته. فقط لأحشر ضمني طوابير الاستثنافية في ثقافة الخاضعين لتعلم الطقوس واشتري الاستمرار..

غائم ومهين أن تكون الكتابة الأدبية جسراً للإيماء السياسي والديني ولأسباب تتعلق بالمحظوظ أكثر من الفني.. أن أقرا لدى نصيب محفوظ أو رابالييه أو ترفانتس أو جويس أو كافكا ما لا أستطيع العثور عليه في مطبعة عربية لمفكر عربي.. أن لا أجد تسامحاً

بعباد ما سمح بنشر مؤلفات الماركيزي دي ساد أو الأفكار الديونيسية أو تلك الخاصة بموت الإله لنيتشه أو المعتقدات الدينية المجدولة بالطبيعة أو بتقديم تلك الأخيرة على الأفكار المسيحية الدوجمائية عن الله في أعمال توماس هاردي في بريطانيا القرن الماضي.

لدى هاردي بالذات الشخصية تتأرجح بين القولية والإنصات لصوت الذات.. إحدى أهم روايته Jude The doscure أثارت حفيظة القراء الذين

احتملوا Tess of the Durbervilles رغم

itor) : Koisteva, Julia
"Desire in Language
A semiotic Approach
to Literature and
Art".

Published by co-
lumbia University
press, 1980. Chapter
3, Page 78 .

Lodge, David : (ed-
itor) : Modern Crit-
icism and theory A
reader

Published by Long-
man in the U.S.A.,
1988: Chapter 7, P.
152 .

(٤) راجع فكرة الأيقونة
اللفظية في :

Ong, Walter : "Oral-
ity and literacy - The
technologizing of the
word"

Published by me-
thuen in London,
1982.

(٥) أدبن مقال الناقد د.

كمال أبو نيب بعنوان

"الأدب والايديولوجيا -

الجزء الثاني من مجلة

فصول - المجلد الخامس/

العدد الرابع يوليو

وأغسطس وسبتمبر

١٩٨٥ بالكثير من الأفكار

حول وظيفة النقد

والمقارنات المتعلقة بالقيم

الدينية والجمالية في

الأدب الاشتراكي والأدب

المرتكز على مفاهيم دينية.

احتمالات الزمن أو الإله.

والآن .. نعود إلى

حكايتنا .. حكاية

مينوشيو ود. نصر.

خوفى يوشوشنى : هل

يرضى الدكتور نصر بما

لم يرضى به مينوشيو؟

وإذا لم يقبل التبراً من

أفكاره المكتوبة والمعلنه

والمقننه لتلاميذه على

مدى سنوات أي إذا رفض

ما يصير البعض على أن

يطالبه به وهو أن نطق

الشهادتين علانية يجنبه

إياه وذلك من منطلق عدم

اعترافه بالتهمة الموجهة

إلى فكره وشخصه أصلاً..

وإذا رفض طلبه للنقض

في الحكم بالتفريق بينه

وبين زوجته.. أو حتى إذا

ما قبل النقض وانهمز

حكم محكمة الاستئناف

السابقة القانونية..

هل يواجه (على يد أي

أثيم) مصير مينوشيو؟

وإذا سكتنا نحن.. ألا

نكون جميعاً قتلة؟

الهوامش :

Miller, Jane:(١

"Seductions : Stud-
ies in Reading and
Culture".

Published by virago
press, 1995. Chapter
5, p. 157.

(٢)

Roudiez, Leon (ed-

اضطراره لإحداث تعديل

لبعض أجزاء الأخيرة

فيما يتعلق بما يريد قوله

حول عذرية البطة لكن

رؤية Jude الجريئة

دينياً لم تصادر كما لم

تصادر أي من أعماله.

هذا من ناحية. ومن

ناحية ثانية كانت Tess

of the Durber-

villes هجمة على

المؤسسة الدينية في

مواجهة الرموز الوثنية

"الطبيعية" (أثار

في Stonehenge

بريطانيا مثلاً) وانحيازنا

- على يد الكاتب الذي

يقودنا بالأيدي في ذلك

الاتجاه - لمثلي المذهب

الإنساني وأفكارهم..

والمقصود البطة بشكل

خاص في الرواية السالفة

المذكورة.

لأول مرة - وفي مقابلة

الدين الرسمي - نتحدث

إحدى الشخصيات عن

إمكانية خروج الروح من

الجسد أثناء الحياة ليس

تأسفاً وإنما في إرادة

فلسفية وحميمية مع

الطبيعة الأم.. التحام

مؤقت ثم رجوع.

ولأول مرة هناك سخرية

مرة مبرزة من رئيس

الخالدين حيث يحتفى

هاردي بتعبير استيغليس

الذي يترواح بين

بيان أعضاء هيئة التدريس بالجامعات المصرية

الموقعون على هذا البيان من أعضاء هيئة التدريس بالجامعات المصرية وقد هالهم نبأ الحكم الصادر من محكمة إستئناف القاهرة بالتفريق بين الأستاذ الدكتور نصر حامد أبو زيد والسيدة إبتهاال يونس يرون في هذا الحكم وأذا تاما للحرية الأكاديمية.

إننا نعتقد أن حرية الفكر والبحث العلمي هي حجر الأساس في قيام الجامعة وأحد أعمدة بناء صرح التقدم لأمتنا، وأى هجوم على هذه الحرية يمثل ضربة بالغة لقيم الجامعة وسمعتها وخطوة تدفع بأمتنا نحو هاوية الجهل والظلام.

لذا نعلن :

تضامننا مع زميلينا الدكتور نصر حامد أبو زيد والدكتورة إبتهاال يونس فى هذه المحنة.

إستنكارنا للحملة الغوغائية التي تستهدف قيم حرية الفكر والبحث العلمى والتي وصلت لقمقتها بتصريحات للبعض يطالبون فيها بمنع أبحاث معينة وإبعاد أصحابها عن الجامعة.

ونهيىب بالمجلس الأعلى للجامعات العمل على تدعيم حرية البحث العلمى بكافة الوسائل ومنها أن يتبنى السعى لدى المشرع نحو إضفاء حصانة قانونية على أعمال البحث العلمى.

كما نطالب إدارة جامعة القاهرة أن تبادر بإتخاذ الإجراءات الكفيلة بمؤازرة الدكتور نصر حامد أبو زيد فى مواجهة الحملة الظالمة التى يتعرض لها وبالرد على هذه الحملة بما يعزز من صورة الجامعة ومكانتها، وهى الجامعة الأم العزيزة على كل مصرى غيور.

بيان المثقفين المطربين

لتجريمهم أو رميهم بالكفر إرهاباً للمجتمع بأسره.

(٣) - إن قضية حرية الاعتقاد والتفكير وحرية التعبير، ليست قضية المثقفين وحدهم وإنما هي قضية الأمة بأسرها، لأنها ضمان حيويتها وقدرتها على الإبداع والتقدم.

إن الموقعين أدناه:

(١) - يطالبون بأن تلتزم جميع هيئات أعمال القانون بتنفيذ بنود العهود والمواثيق الدولية لحقوق الإنسان التي التزمت بها مصر (٢) - يدعون كافة مؤسسات المجتمع إلى العمل الجاد والدءوب لإلغاء جميع التشريعات والقوانين المقيدة للحريات.

(٣) - يناشدون جميع الأحزاب والهيئات والمؤسسات وال نقابات وكافة هيئات المجتمع التضامن مع الدكتور / نصر أبو زيد والسيدة زوجته، والوقوف وقفة حازمة وشاملة ضد جميع صور التعصب، التي تفرخ العنف والإرهاب في المجتمع، ولاسيما التحريض الذي صار منتظماً ضد حرية الإبداع.

(٤) - ويناشدون كافة المثقفين والمبدعين والهيئات المعنية بحرية الاعتقاد والتعبير في جميع أنحاء العالم، التضامن معهم في هذه القضية.

المثقفون المصريون من أدباء وفنانين وأساتذة جامعيين، وقد هالهم الحكم الذي أصدرته إحدى دوائر استئناف القاهرة بالتفريق بين الأستاذ الدكتور / نصر حامد أبو زيد وزوجته السيدة الدكتورة / ابتهاج يونس، يعلنون تضامنهم الكامل مع د. نصر أبو زيد والسيدة زوجته، ومؤازرتهم لهما في معركة الدفاع عن حرية الاعتقاد والتعبير والبحث العلمي وحرمة الحياة الشخصية. إن المثقفين المصريين يرون أن هذا الحكم تشويه مطاع ومخالفات جسيمة للحقوق الأساسية للإنسان ويعتقدون:-

(١) - إن هذا الحكم لا يستند على أساس من الدستور أو القانون، وأنه يأتي بمخالفة جسيمة وصريحة للاتفاقيات والعهود الدولية لحقوق الإنسان التي صدقت عليها مصر، والتي تعتبر جزءاً من التشريع المصري الملزم لكل مؤسسات الدولة والمجتمع وعلى رأسها المؤسسة القضائية.

(٢) - إنه لا يجوز بأي حال، لأي شخص أو جماعة أو جهاز مؤسسة أو حتى أمة بكاملها سلب أي إنسان حقه في الاعتقاد والتفكير وحرية التعبير. كما لا يجوز لأي كان انتهاك ضمائر الناس بالتفتيش فيها، استهدافاً

- ٦٤ - كرم مراد
٦٥ - أحمد الطويلة
٦٦ - محمد شعلان
٦٧ - رائدة محمد شعلان
٦٨ - عبد العال
الحمامصي
٦٩ - رانيا سعد التوني
٧٠ - رجب الصاوي
٧١ - صادق شرشر
٧٢ - ميلاد زكريا يوسف
٧٣ - هدى حسين
٧٤ - وائل محمد فاروق
٧٥ - حسين محمد عمارة
٧٦ - أحمد محمود حافظ
٧٨ - شريف يونس
٧٩ - ياسر شعبان
٨٠ - وحيد راقت
٨١ - أسامة الناصوري
٨٢ - محمد محمود علي
٨٣ - منى حسن سعلان
٨٤ - تهاني راشد
٨٥ - محمد لبيب
٨٦ - ملك رشدي
٨٧ - مديحة أميل
٨٨ - أسامة جفار
٨٩ - عبير سويحة
٩٠ - وائل لطفي
٩١ - اعتدال عثمان
٩٢ - مريد البرغوثي
٩٣ - فتحي حافظ الليثي
٩٤ - محمد السيد
السطيحة
٩٥ - تامر عزام أحمد
٩٦ - محمد حسن
٩٧ - شيرين حسن خليل
٩٨ - عصام فرنسيس
نصيف

- ٣٢ - د. إلهام عبد الحميد
٣٣ - د. مجدى عبد الحميد
٣٤ - اشرف حلمي
٣٥ - وفاء زينهم محمد
٣٦ - نبية جاب الله
٣٧ - أنسب محمد أبو الحضر
٣٨ - محمد عبد العزيز
محمد
٣٩ - عائشة أحمد عبد الرحمن
٤٠ - جيهان سعيد
٤١ - نيفين الملاح
٤٢ - ليلى صادق
٤٣ - نادية جريس
٤٤ - صلاح عبد السيد
٤٥ - مديحة جوهر
٤٦ - آمال ماركيز جيد
٤٧ - سيد محمود حسين
٤٨ - عنايات علي
٤٩ - حسن أحمد إمام
٥٠ - سمير حبش
٥١ - أميمة أبو طالب
٥٢ - عفاف محمد عبد البديع
٥٣ - آية طنطاوي
٥٤ - منتصر القفاش
٥٥ - براء لمي المطيعي
٥٦ - أيمن إسماعيل بكر
٥٧ - طلعت رضوان
٥٨ - أحمد كامل
٥٩ - غادة الحلواني
٦٠ - أمل رمسيس
٦١ - عرب لطفي
٦٢ - شهاب سعد
٦٣ - محمد نعيم

- ١ - عادل حمودة
٢ - مارلين تادرس
٣ - فتحي العسال
٤ - حسام عيسى
٥ - حسين بيومي
٦ - علاء حمروش
٧ - سيد محمود القمني
٨ - فوزية رشيد
٩ - مصطفى يوسف علي
١٠ - محمد عبد المنعم
عبد الحميد
١١ - محمد حربى صابر
حسين
١٢ - سعيد محمد عبد
١٣ - أحمد عرابي زهران
١٤ - سعد عبد القوى
زهران
١٥ - ريهام عبد المعطى
١٦ - كارم يحيى
١٧ - بيومي قنديل
١٨ - حازم حسن محمد
١٩ - رياض محمد رفعت
٢٠ - أحمد فوزي أحمد
٢١ - باسل رمسيس
٢٢ - زينب عبد الرحمن
خير
٢٣ - سارة نجيب زكى
٢٤ - سامى فكرى عبد السلام
٢٥ - أحمد بهجت محرم
٢٦ - ياسر محمد قراج
٢٧ - ياسر محمد عبد العزيز
٢٨ - عادل داسلى
٢٩ - جيهان فاضل
٣٠ - نجلاء كمال يونس
٣١ - هبة نعيم

- ١٥٥ - أحمد هاشم الشريف
١٥٦ - ليلى الجبالي
١٥٧ - عبد الله الطوخي
١٥٨ - أحمد هاشم
١٥٩ - حنان أبو الضياء
١٦٠ - ناجي وليم
١٦١ - حمدين صباحي
١٦٢ - منى عبد العظيم
أنيس
١٦٣ - ياسر محمد أيوب
١٦٤ - إبراهيم نوار
١٦٥ - موسى عبد المعبود
١٦٦ - هدى السعدني
١٦٧ - علي حامد
١٦٨ - يحيى قرياشي
١٦٩ - د. أمال سعد
١٧٠ - رشاد محمد أحمد
أنيس
١٧١ - أحمد سيد علي
عبد
١٧٢ - هشام النشار
١٧٣ - فاطمة إسماعيل
١٧٤ - مجدي عبد الحافظ
١٧٥ - أمير سالم
١٧٦ - ناهد نصر الله
١٧٧ - الفت أبو بكر
١٧٨ - خالد محمود فهمي
١٧٩ - يوسف درويش
١٨٠ - محسن محمد
البيسي
١٨١ - محمد البرغوثي
١٨٢ - عبلة الرويني
١٨٣ - أحمد فؤاد سليم
١٨٤ - د. فاطمة البويدي
١٨٥ - سناء الشناوي
١٨٦ - د. سمير حنا

- ١٢٦ - سعيد عبد الحافظ
سعيد
١٢٧ - هشام علي جاب
الله
١٢٨ - ياسر عبد اللطيف
١٢٩ - وحيد الطويل
١٣٠ - هناء أرست
١٣١ - أحمد فاروق
منصور
١٣٢ - وائل رجب
١٣٣ - أحمد غريب
١٣٤ - نادين شمس
١٣٥ - فتحي مصطفى
١٣٦ - علي صفوت
١٣٧ - إيهاب عبد اللطيف
١٣٨ - رحاب فؤاد
محفوظ
١٣٩ - كاظم نظمي محمد
١٤٠ - منى عبد الحميد
١٤١ - خالد عبد الحميد
١٤٢ - طاهر عبد الحميد
١٤٣ - أحمد فؤاد صادق
١٤٤ - سيد حسن محمد
حسن
١٤٥ - لبنى إبراهيم
التابعي
١٤٦ - نيفين أنور أبو
العتا
١٤٧ - ناريمان حسن
يوسف
١٤٨ - مجدي عباس
١٤٩ - محمد الرقاعي
١٥٠ - عمرو حسني
١٥١ - سعيد كامل
١٥٢ - فتحي عفيفي
١٥٣ - نصر القفاص
١٥٤ - غالي شكرى

- ٩٩ - أمينة رافت يس
١٠٠ - مها محمد محمود
حافظ
١٠١ - سحر محمد
١٠٢ - ماجدة محمد
محمود حافظ
١٠٣ - محمد شنيدي
١٠٤ - أحمد حسان
١٠٥ - ياسر كمال جراب
١٠٦ - تامر محمد
صبري
١٠٧ - رامي أحمد
السماحي
١٠٨ - تامر محمد الليثي
١٠٩ - عايدة نصار
١١٠ - اسلام جميعي
١١١ - شريف محمود
طاحون
١١٢ - أسامة محمد علي
١١٣ - إبراهيم محمد
غوض
١١٤ - خالد عباس علي
ظويار
١١٥ - أمل خالد
١١٦ - طارق منتصر
١١٧ - محمد خان
١١٨ - نيسرية حسن
١١٩ - أحمد يمانى
١٢٠ - مصطفى صالح
علي
١٢١ - صالح حسن
١٢٢ - عزت الزاير
١٢٣ - وسام أمين مها
١٢٤ - علام وجدى علي
سعيد
١٢٥ - هاني الدسوقي بدر
درويش

- ١٨٧ - د. نهاد صليحة
١٨٨ - فوزية رشيد
١٨٩ - بينا الخولي
١٩٠ - سماح السناح
١٩١ - عصام السيد محمد
- ١٩٢ - شمس الأتري
١٩٣ - شهرة محرز
١٩٤ - د. ايناس طه
١٩٥ - حيهان ابو زيد
١٩٦ - إيمان عبد الواحد ابو زيد
- ١٩٧ - إيمان رسلان
١٩٨ - ليلى القيس
١٩٩ - إحسان أحمد حسن
- ٢٠٠ - إيمان مرسال
٢٠١ - عزة صبحي إبراهيم
- ٢٠٢ - إيمان عوض
٢٠٣ - حسن صبحي
٢٠٤ - عاصم حنفي
٢٠٥ - علام بدير
٢٠٦ - محمد عبد النور
٢٠٧ - أمل فوزي
٢٠٨ - بسنت الزيتوني
٢٠٩ - ايناس عبد المنعم أمين
- ٢١٠ - جمال هلال البنداري
- ٢١١ - محمود معروف
٢١٢ - موسى جندى إبراهيم
- ٢١٣ - حامد العويضي
٢١٤ - باهر شوقي عبد المنعم
- ٢١٥ - أيمن مصطفى فايد
- ٢١٦ - سيد أحمد شريف
٢١٧ - محمد أحمد عبد الحافظ
- ٢١٨ - عادل سيف البكر
٢١٩ - شيرين أبو النجا
٢٢٠ - أحمد صبحي منصور
- ٢٢١ - فريدة النقاش
٢٢٢ - رضوان الكاشف
٢٢٣ - لطيفة الزيات
٢٢٤ - منى سغفان
٢٢٥ - أماني أبو زيد
٢٢٦ - شمس الأتري
٢٢٧ - أمينة رشيد
٢٢٨ - د. عبد الهادي الوشاحي
- ٢٢٩ - رافت الميهي
٢٣٠ - محمد أبو الغار
٢٣١ - عادل عبد الصبور
٢٣٢ - عبد الرحمن سعد
٢٣٣ - منى طلعت أسعد
٢٣٤ - جمال عبد العزيز عيد
- ٢٣٥ - خالد حريب
٢٣٦ - أمينة رشيد
٢٣٧ - سامي السيوي
٢٣٨ - ناصر أمين
٢٣٩ - منى محمود شاهين
- ٢٤٠ - أحمد نبيل الهلالي
٢٤١ - حلمي شعراوي
٢٤٢ - محمد عبد العال
٢٤٣ - مجدى حسنين
٢٤٤ - يسرى نصر الله
٢٤٥ - هاني شكر الله
٢٤٦ - سامي سعيد عيود
٢٤٧ - ليلى حسين
- محدود
٢٤٨ - سهير فاروق
٢٤٩ - ماجدة فتحي رشوان
- ٢٥٠ - عابدة سيف الدولة
٢٥١ - نولة درويش
٢٥٢ - هالة شكر الله
٢٥٣ - يوسف درويش
٢٥٤ - منال الطيب
٢٥٥ - السيد فتحي
٢٥٦ - علاء الدين كمال
٢٥٧ - يسرى مصطفى
٢٥٨ - محمود خليل إبراهيم قنديل
- ٢٥٩ - ميرفت محمود السعدى
- ٢٦٠ - هشام عبد العليم
٢٦١ - عادل محمد محمد على
- ٢٦٢ - باهر محمد على
٢٦٣ - رامي محمد على
٢٦٤ - أحمد ثابت
٢٦٥ - د. أحمد الصيادي
٢٦٦ - عطيات الإينودي
٢٦٧ - اسماء يحيى الطاهر
- ٢٦٨ - علاء مصطفى سويف
- ٢٦٩ - سهير حسنى
٢٧٠ - صلاح على سيد
٢٧١ - عادل محمد لطفى
٢٧٢ - تهانى عبد العظيم
٢٧٣ - هانى الدسوقي بدر
- ٢٧٤ - د. أمال سعد زغول
- ٢٧٥ - سميرة حمدي

٣٢٩ - فتحى عبد الله	المغربي	محمد
إبراهيم	٣٠٥ - محمد أحمد عبد	٢٧٦ - حنان مدنى هاشم
٣٣٠ - العربي رجب محمد	العزیز	٢٧٧ - لولاء طلعت سليمان
٣٣١ - عادل محمد بدر	٣٠٦ - محمد عبد المنعم	حلبى
٣٣٢ - مجاهد على الطيب	٣٠٧ - نهلة السعنى	٢٧٨ - محمد عبد الرازق
٣٣٣ - أحمد حسين على	٣٠٨ - أحمد القطرى	أحمد سيد
٣٣٤ - سيد محمد العربى	٣٠٩ - سمير الصقلی	٢٧٩ - طارق عبد الستار
٣٣٥ - السيد محمد	٣١٠ - محمد أمين	٢٨٠ - سلوى نورجان
عشماوى	إبراهيم	٢٨١ - سارة نورجان
٣٣٦ - أمينة جمعة	٣١١ - إبراهيم حمودة	٢٨٢ - هشام عبد العليم
سلطان	٣١٢ - د. حسن البلبلى	٢٨٣ - ناهد عبد الحميد
٣٣٧ - طه البطل أحمد	٣١٣ - إبراهيم رضوان	٢٨٤ - هويدا حسن
٣٣٨ - كمال حامد مغيث	٣١٤ - عبد المنعم عواد	مرسى
٣٣٩ - رافية اشرف	يوسف	٢٨٥ - عطية الدالى
٣٤٠ - زين العابدين فؤاد	٣١٥ - أسعد عايش عبید	٢٨٦ - جمال أبو الفتوح
٣٤١ - صلاح الدين	٣١٦ - محسن على	٢٨٧ - خالد عادل
سليمان محمود	الفرماوى	٢٨٨ - د. فتحى عبد
٣٤٢ - هشام بيومى	٣١٧ - عادل محمد	الفتاح
٣٤٣ - صابر أحمد رشدى	محمود	٢٨٩ - حلمى عبد الحميد
٣٤٤ - محمود محمد عبد	٣١٨ - حاتم جاسر	التونى
العزیز	٣١٩ - أحمد محمد	٢٩٠ - سمير تادريس
٣٤٥ - محمود عبد العال	إبراهيم	٢٩١ - ياسر محمد على
٣٤٦ - فرغلى العربى	٣٢٠ - أمل سمير أمين	ماهر
٣٤٧ - حسن شعبان	صادق	٢٩٢ - ماجدة مورييس
٣٤٨ - عنان على	٣٢١ - هشام إسماعيل	٢٩٣ - خالد محمود حسن
الشهاوى	فهمى	٢٩٤ - محمود الجزوى
٣٤٩ - نبينا الأمل	٣٢٢ - أيمن نبيل محمد	٢٩٥ - لويس جرجس
إسماعيل (فلسطينية)	على	٢٩٦ - محمد أبولواية
٣٥٠ - محمد رضوان	٣٢٣ - عبد العليم عبد	٢٩٧ - زينبات إبراهيم
الحر	التواب	الغريى
٣٥١ - سعيد عبد المحسن	٣٢٤ - محمود قنديل	٢٩٨ - جمال فهمى
على	٣٢٥ - معز الديببوى	٢٩٩ - نجلاء العمدة
٣٥٢ - أحمد محمد عبد	٣٢٦ - محمود جبر	٣٠٠ - أحمد حسن
الرحيم	سويلم	٣٠١ - أنور مغيث
٣٥٣ - أحمد سبع متولى	٣٢٧ - د. نائل قسوزى	٣٠٢ - كمال مغيث
٣٥٤ - محمد عفيفى	السوده	٣٠٣ - محمد عاطف
عيسى	٣٢٨ - نداء حسن النجار	٣٠٤ - سمير حسن

- ٣٥٥ - إبراهيم داود
٣٥٦ - علي سعيد أحمد
٣٥٧ - محمود بطوش
٣٥٨ - سوسن محمود
٣٥٩ - ياسم محمود
٣٦٠ - هاني مصطفى
٣٦١ - شريف منير
٣٦٢ - خالد عبد الحميد
٣٦٣ - د/ مصطفى عباس
٣٦٤ - أحمد علي مصطفى
٣٦٥ - مصطفى رمضان
عبد التواب
٣٦٦ - د. علي شوشان
٣٦٧ - د. أحمد نصار
٣٦٨ - محمد أسامة
٣٦٩ - عصام الدين محمد
٣٧٠ - أيمن أحمد عياد
٣٧١ - أميل جنباحي
٣٧٢ - عصام مصطفى
٣٧٣ - توفيق فؤاد السيد خليل
٣٧٤ - أشرف شهاب
٣٧٥ - عماد فؤاد
٣٧٦ - صفية النجار
٣٧٧ - نصر بيومي
٣٧٨ - أحمد حسن عبد الوهاب
٣٧٩ - نسيد عبد الله علي
٣٨٠ - عبد الرحمن الشرقاوي
٣٨١ - تغريد محمود عبد الحميد
٣٨٠ - د أحمد عبد الرحمن الشرقاوي
٣٨١ - تغريد محمود عبد الحميد
٣٨٢ سمير محمد مندي
٣٨٣ - نجلاء أحمد مغيث
٣٨٤ - عبيد المنعم السعودي
٣٨٥ - محمود عرابي
٣٨٦ - محمد هريدي
٣٨٧ - حازم كمال
٣٨٨ - عبد الله محمد حسن
٣٨٩ - ساهر عبد القادر محمد
٣٩٠ - صباح خليفة أمين
٣٩١ - نديم مشيل
٣٩٢ - وفاء حلمي
٣٩٣ - رشا شعبان بدوي
٣٩٤ - مؤمن المحمدي
٣٩٥ - محمد عبد المنعم عبد الحميد عفيفي
٣٩٦ - محمد حربي صابر حسين
٣٩٧ - أسامة فاروق محمود
٣٩٨ - عبد الخالق محمد عبد المنعم
٣٩٩ - محمد عبد الفتاح مطر
٤٠٠ - صلاح زكي مراد
٤٠١ - محمد زكي مراد
٤٠٢ - سامح عبد القادر
٤٠٣ - هيام يوسف حسن
٤٠٤ - عبير عبد المنعم علي
٤٠٥ - هند يوسف حسن
٤٠٦ - هند يوسف حسن
٤٠٧ - أحمد نصر الدين
٤٠٨ - حنان كمال علي
٤٠٩ - أحمد المصباحي
٤١٠ - صالح صبحي أحمد
٤١١ - حسن عبد المنعم محمد
٤١٢ - سليمان محمد نور
٤١٣ - عادل الضوي
٤١٤ - عبد الحكيم حيدر
٤١٥ - محمد اليحيائي
٤١٦ - أماني خليل
٤١٧ - عابدة حسن
٤١٨ - حسين علي منصور
٤١٩ - عبد الشكور حسين العجمي
٤٢٠ - مجدي محمد عبيد
٤٢١ - جداء حامد بليغ
٤٢٢ - شوقية الكرسون
٤٢٣ - أشرف عبد الحميد أيوب
٤٢٤ - محمود عبده محمود علي
٤٢٥ - مالك داوود
٤٢٦ - مصطفى حسن خليل
٤٢٧ - جمال طه مقاد
٤٢٨ - محمد سعيد زكي
٤٢٩ - د. مجدي محمد شوقي
٤٣٠ - شريف فرغلي
٤٣١ - ولاء سعده
٤٣٢ - صلاح يسين
٤٣٣ - حازم شريف
٤٣٤ - سليم عزوز
٤٣٥ - تامر وجيه
٤٣٦ - أيمن مكرم
٤٣٧ - خالد داوود
٤٣٨ - جمال محمد عامر
٤٣٩ - شفيق جابر الطاهر
٤٤٠ - لقاء عبد الملك

- الخمسينى
- ٤٤١ - سيد سرحان
٤٤٢ - بدر عبد الحافظ
٤٤٣ - خالد أبو جلاله
٤٤٤ - يوسف الشريف
٤٤٥ - بهية مختار
٤٤٦ - صلاح الدين حافظ
٤٤٧ - حسنى الجندى
٤٤٨ - عبد الرحيم حماد
٤٤٩ - حازم عبد الرحمن
٤٥٠ - نرية الملطاوى
٤٥١ - أسامة عجاج
٤٥٢ - هناء فتحى
٤٥٣ - وائل الأبراشى
٤٥٤ - أسامة سلامة
٤٥٥ - حمدي عبد الرحيم
٤٥٦ - عزة إبراهيم
٤٥٧ - هشام بجيى
٤٥٨ - فوزية مهران
٤٥٩ - أمينة شفيق
٤٦٠ - عبد العال
- الباقورى
- ٤٦١ - شوقي عبد الحلیم
٤٦٢ - محمد قهيمى
حسن
- ٤٦٣ - حلمى النمنم
٤٦٤ - عبد الله كمال
السيد
- ٤٦٥ - محمد حريى
٤٦٦ - منى عبد المجيد
سالم
- ٤٦٧ - سوسن أبو حسن
٤٦٨ - حمدي رزق
٤٦٩ - إبراهيم منصور
٤٧٠ - إيهاب الزلات
٤٧١ - سمير فتحى
٤٧٢ - إسماعيل جسانين
إسماعيل
- ٤٧٣ - إبراهيم إبراهيم
الجندي
- ٤٧٤ - رياض سبيف
النصر
- ٤٧٥ - د. أمير إسكندر
٤٧٦ - أمين رضوان
٤٧٧ - عبد السلام مبارك
٤٧٨ - سلوى محيى
الدين
- ٤٧٩ - كمال قلش
٤٨٠ - أبو العباس محمد
٤٨١ - سامح سعيد
محمود
- ٤٨٢ - انتصار بدر عبد
الحميد
- ٤٨٣ - د. احمد محمد أبو
نصر
- ٤٨٤ - تجوى عبد اللطيف
٤٨٥ - حسين كامل
٤٨٦ - أنور احمد حافظ
٤٨٧ - حلمي سالم
٤٨٨ - محمد عبد الراضى
٤٨٩ - نجاح راضى
٤٩٠ - مجدى صبحى
يوسف
- ٤٩١ - سهام بيومى
٤٩٢ - سميه احمد
٤٩٣ - أمينة النقاش
٤٩٤ - د. سهام محمد
هاشم
- ٤٩٥ - حسن بدوى
٤٩٦ - يوسف شاهين
٤٩٧ - صبحى بحيرى
٤٩٨ - محمد حاكم
٤٩٩ - شفيق احمد على
٥٠٠ - عمر شعبان
٥٠١ - محمد حماد
٥٠٢ - ماهر زهدى
- ٥٠٣ - حمادة إمام
٥٠٤ - أشجان عبد
الحميد فرح
- ٥٠٥ - أمل عبد الحميد
٥٠٦ - مایسة شبانة
٥٠٧ - أسامة عبيد
٥٠٨ - إبراهيم عبد
الراضى
- ٥٠٩ - د. احمد عبد الله
٥١٠ - عفاف سرى
٥١١ - د. حسنين أمين إبراهيم
٥١٢ - عمر على محمد
٥١٣ - عبد الحميد احمد
٥١٤ - مجدى إبراهيم
احمد طاهر
- ٥١٥ - حاتم عادل
٥١٦ - عبد النبی سيد
٥١٧ - منال سيد
٥١٨ - مصطفى زكى
٥١٩ - عصام الكومى
٥٢٠ - جمال عبد الجواد
٥٢١ - سعيد أبو شطبہ
٥٢٢ - محمود الخفيف
٥٢٣ - جميلة عبد القدس
٥٢٤ - صلاح زكى
٥٢٥ - محمد زكى
٥٢٦ - كمال خليل
٥٢٧ - فائق عبد المنعم
٥٢٨ - على حسن
٥٢٩ - حسام عبد المنعم
٥٣٠ - سهير راضى
٥٣١ - حلمي سالم
٥٣٢ - خالد يوسف
٥٣٣ - هبة الله يوسف
٥٣٤ - جمال الجمال
٥٣٥ - عثمان أنور
٥٣٦ - محمد أبو العلا
السلامونى

أحمد عبد المعطي حجازي



مراثية للعمر الجميل

٧٧

77

الشاعر

حلمي سالم

يمت (الرحلة ابتدأت)، والثانية تقدم نقداً
لأدعا للذات والتجربة كلها ولزعيم (مرثية
للعمر الجميل) حينما حدث ذلك ارتفع
الشاعر في قلوبنا كالطائر الحر، لأنه بلغ من
الصدق درجة جعلته يضم القصصيين في
ديوان واحد.

وحينما دعا الثورة العربية إلى العودة
من باريس بدلا من تسعها، مع تركه للهلاك
تحت الرذلة الدني، أدركنا أن الأزمّة في
ذروتها المجرمة.

ربما اختلفنا معه، لكنه احتضننا، وربما
زعم بعضنا أنه تجاوز تجربة الشعر الحر
كلها إلى آفاق جديدة، لكنه ابتسم ورجت
وعطف.

لأنه يعلم أن أحدا منا ليس في استطاعته
أن ينكر أن أقدامه تقف في أرض كان
"حجازي" من كبار حرائثها وعزاقها وسقاتها
وإن أحدا منا لا يمكن أن ينسى:

عينك

يا لكلمتين لم تقالا

أبدا

خانهما التعيير

حتى ظلتكماهما

راهبتين تلبسان

الأسودا

تنتظران ليلة العرس

سدي

أيها الشاعر الجميل: أحبك

هل يمكن أن ننسى اللحظة التي قرأنا
فيها "عامي السادس عشر؟".

كنا، فعلا، في عامنا السادس عشر، فاحتك
السلك العاري بالسلك العاري، وكانت
اللحظة المتوترة.

ساعتها عرفنا أن هناك شعرا مختلفا في
الحياة، غير شعر ناجي ومطران والعقاد.

وعرفنا أن الزمان تحرك

أصدقائي

نحن قد نفقو قليلا

فإذا الساعة في الميدان

تضضي

بعدها بقليل، كان حجازي تعبيرا عن
غرامنا الصامت، وعن كوعتنا بفقد الحب

والحاجة إليه، حينما كنا نردد في الطريق:

"العاشقون في أدجى الصافي

ذراع في ذراع

وكلمة لكلمة

ويسمة بلا انقطاع

إلا ذراعي أنا

لم يزل يهتز في ليل

الضياء

وكلمتي

أخاف أن يمضي الصبا

ولا تذاع

أما حينما كتب قصيدتين كبيرتين في
رفاء عبد الناصر الأولى تعتبره قديسا لم

حجازي مرثية للعمر الجميل

فريدة النقاش

هل انتهى زماننا

كنت أظنه ابدا

يجسد هذا البيت لأحمد عبد المعطى حجازي واحدة من اللحظات الفريدة كثيفة التوتر في شعرنا العربي الحديث، لأنها إضافة لبلاغتها صورت فنا المازق الشامل لحدائثنا حتى لتبدو وكأنها لحظة فلسفية، وهي أيضا مفتاح رئيسي من وجهة نظري لإنتاج هذا الشاعر الكبير.

استطاع حجازي في مجمل عمله أن يكشف روح المازق الشامل ويعيد بناءها شعريا بادواته، مستخدما الآف التفاصيل التي تتجاذل وتنشع في علاقاتها الجديدة معادلا لتجربة حدائث طموحة ومجهضة حين التقط الشاعر بحس مرهف ووعي عميق عناصر وإيقاعات الحركة الداخلية لكلية اجتماعية تاريخية في ظل ثورة يوليو ١٩٥٢ التي كانت زمن تحول وأحلام كبيرة لكنها عجزت - لأسباب كثيرة - عن دفع حركتها الذاتية لتجاوز نفسها، فسقطت في هوة شبيهة بالعدم أو الكهف المعتم وأخذت تاكل نفسها وتسخر من أحلامها الكبيرة وتفتتح على نوع من الاحتراش والتكرار العبثي، الذي يبدو في ظل الحلقة أبدية.

الريف لم يغادر شاعرنا أبدا فبقى وفيا لغربته عن المدينة حتى وهو ينطلق في شوارع باريس، ويستكشف أوروبا على طريقته.. ظلت القرية وجعا مقيما فلم تنقذها

المدينة التي تشوهت حدائثها، وبوسعنا حين نتأمل في طبيعة الانساق متكاملة الهندسة والمشحونة بالتوتر الداخلي وحركة الإيقاعات نتيجة الغربة في عالمه أن نتعرف على هذه الغربة العميقة كتجل وجداني لحدائث مشوهة زمانها مبتور وأركانها متصدعة، فهي في العصر وخارجة، تسحق القرية ولا تنشع مدينة متكاملة، تحلم بالاشتراكية وتبنى رأسمالية عاجزة بتاكل العالم القديم ولكنه يجثم على أنفاس الأحياء على حد تعبير ماركس، تتعثر قوى الجبيد فيصبح العدل هو لؤلؤة المستحيل، تتصارع القرية مع المدينة وتنتصر الروح لإنسجام مهدد طالما جسده القرية السعيدة التي تحللت قيمها وتعكر صفاؤها دون أن يحل الجديد.

كان زمان الأحلام الكبيرة، التحرر الوطني والوحدة العربية والإشتراكية التي غنى لها الشاعر ومنحها قلبه كان زمان الأشياء الواضحة التي تسعى لها الشعب على طريق واضح، وحتى تكون هناك أجابة على سؤال طرحه بريخت، ماذا قال الشعراء؟ فإن روح الانتقاد كانت قد توهجت في شعر حجازي على نحو خاص هو الشاعر الذي مات أجوه الواقعي وحل محله أب شبه أسطوي هو الزعيم المعبود عبد الناصر الذي يخاطبه الشاعر قائلا من موقع القاتلة الملتبس:

يظلمك الشعر إذ غداك في هذا الزمان

لأنه لا يستطيع أن يرى مجدك وحده
بدون أى يرى

ما فى الزمان من عذاب وهوان
كان ثمة خطأ فى تركيبية الحداثة
المتوجهة المندفعة للأمام وكعب أخيلها هو
موقف الانتظار والفرجة الذى اتخذته
جماهير تعلقت بمعبودها وفارسها
المنتصر.. فهل كانت الجماهير قد اتخذت
هذا الموقف طائفة مخفارة أم أن خبيعة
مراوغة قد حدثت باتقان أنت إلى نفيها
المنظم بعد ذلك.

فى هذه المرحلة التى حققت البلاد
انتصارها على المستعمر بعد تأميم قناة
السويس ودخلت فى أول تجربة للوحدة
القومية بين مصر وسوريا وشرعت فى بناء
النسب العالى - الحلم بعد معركة ظفيرة ضد
البنك الدولى الذى رفض تمويل المشروع،
وطرحت شعارات العدالة الإجتماعية - كتب
"حجازى" أجمل القصائد المشبعة بهذه
الانتصارات ولكنه طالما رأى - كاتى شاعر
كبير - الأعمق والأبعد، فكان الأمل ممزوجا
بالتشكك وكان الحزن صنو الفرح، ولم ينقذه
من هذا الشك العظيم أن عالمه يضرب بجذور
عميقة فى التصورات البينية الغائرة حتى
أنه يمكن أن تجد الزعيم متماهيا مع الله
ويضفى الشاعر على الأول بعض صفات
الثانى لتتجامل فى هذه المرحلة من شعره
وتتبادل المواقع نزعتان مثالية وواقعية
يخلق توتر العلاقة بينهما بدور حالة نر
أمية جنبينة سوف تنمو نموا عظيما فى
مرحلة تالية لضياء العمر الجميل وأنقشاع
الأوهام وسقوط التجربة وهزيمة التحزب
الوطني وصولا إلى سقوط الانتظفة
الاشتراكية التى ربما كان حضورها غير
المرئى فى الخلفية الوجدانية والروحانية
والواقعية لهذا الجيل كله سواء كان صاحب
خيار قومى تقدمى مثل "حجازى" أو

اشتراكى أمى مثل الكثير من أبناء جيله
الذين غيبتهم الناصرية فى السجون - كان
هذا الحضور أحد الركائز الرئيسية
للموضوع وإلقين شبه الدينى بأن ما ننجزه
أيا كانت الصعوبات التى يواجهها منذور
لتنصر مبين، وأن الحرية باتت فى متناول
اليده، وفى يوم قريب سوف تتحول تلك
الكلمة المسحورة التى صاقلنا ماسوريين
بقداستها إلى حقيقة فؤارة بالحياة تمشى
على الأرض وتفعّل فعلها فى تغيير وجه
الدنيا:

الكلمة طير

عصفور حر

والكلمة سحر

أربعة حروف صادقة النبرة

جاء

راء

ياء

هاء

تشعل ثورة

لكن الفوز بالحرية لم يتم، حتى تلك الحرية النسبية التي كانت في زمن البراءة قد تصالحت مع المطلق المستحيل، كان في الزمان مجد كسره الهوان لكنه ظل قائما، والآن وبعد أن عاد الشاعر من رحلة البحث عن "لؤلؤة المستحيل" حلت شيخوخة في الروح (أني أنطفئ)، وأدى القهر المعمم إلى الخراب العميق الذي نزع فتيل الكفاح غير العابي بالصعاب، أخذ القهر يحاصر المدينة ويستل روحها، وحلمها يفر منها رغم أنها ما زالت تواصله:

إنهم يأكلون لحوم الصغار
ويخترعون مشانق للروح تستلها
في السابق كان الفعل المحدد والتشديد
الواضح توأمين في أغنية طيار شهيد:

أنا هنا أقود كوكبي الصغير
الأرض تحت الغيم عسكران شاكيا
السلاح

هذا هو الحق مضى كالصباح
وها هو الباطل يبدو جثة بلا ضمير
لكن الأغنية تنتهي إلى انكسار، حيث
تسمم ريم العفن هواء الكون ولقد شاع
التحلل والفساد، وفاحت رائحة الجثة
إني أشم في أماسيك يا مدينتي

ريح العفن

من أين جاء

وجهك في ريح الصعاري طاهر طهر المطر
وساعدك من حياة النيل غيم وشجر

من أين يا مدينتي جاء العفن

ثم نفى الشعب "المفترج" في المقايضة
الصامتة التي تمت بين بعض الحقوق
الاجتماعية التي تؤمن الحياة مثل مشاركة
العمال في أرباح الشركات وتأمين حق
العمل والرعاية الصحية والتعليم وبين
الحقوق الديمقراطية والسياسية التي
كانت تعنى المشاركة الحقبة للشعب في

صيانة الخيار التحرري والدفاع عنه، وفي
غيبة الشعب استشرى الفساد وقتلت
البيروقراطية روح المبادرة، وأصبح الزمان
الجميل سرابا.. زمان وهج الحداثة
الرأسمالية التي طرحت على نفسها وعلى
العالم مهمة التجاوز إلى الاشتراكية.. وحلت
الهزيمة التي ضعفت الروح قبل الدن..
حلت ومعها جيوش العفن لتكسر البلاد
والأفكار والأفراد..

وها هو المغنى والزعيم - الذي أصبح
الآن ملكا - يقفان وجها لوجه وكان الماضي
القريب كان وهما:

من ترى يحمل الآن عبء الهزيمة فينا
المنحنى الذي طاف يبحث للحلم عن جسد
يرتديه

أم هو الملك المدعى أن حلم المغنى تجسده
هل خدعت بملكك حتى حسبتك صاحبي
المنظر

أم خدعت بأغيتي

وانتظرت الذي وعدتك به ثم تنتصر؟

أم خدعنا معا سراب الزمان الجميل؟

لم تعد القضية الآن هي المسافة بين الحلم
والواقع، بل إنه الحلم نفسه، فلا مطلق الآن
ولا نسبي، ثمة ضياع شامل يتأسس بقوة
في الانهيار العام الذي يكتسب طابعه
الشخصي الحميم بعدا وطنيا وإنسانيا
وكونيا وكأنه يتنبأ بما سوف يأتي بعد ذلك
من خراب كوني كانت بداياته تلوح في الأفق
حتى في زمن الانسجام الجميل المورق
بصغار الأخطاء لكن الذي يحلله المجد
واليقين:

ساقط في زمن يسبق هذا الوقت
موصولا بشئ يتحطم

غنى أحمد عبد المعطى حجازي إذن أحمل
الأغنيات لكل أخلامنا المجهضة وكان شجنه
الصافي المبتوث في عالمه إشارته الخاصة

من أجل ماذا أحمل السيف إذن؟
يا أيها الحداد خذْه وإعطني نصف الثمن
وبموت الزعيم تكون الرحلة قد ابتدأت
بنهاية السراب الجميل وقد اهتزت
اليقينيات والإجابات الواثقة الجاهزة وبدأت
الصورة على حقيقتها.. ساحة قتال بعد أن
انكشف الغطاء الرومانسي الجامع الذي
ضم الكل في واحد، ويكتب حجازي واحدة
من أهم بل وأعظم القصائد الدرامية في
الشعر العربي الحديث «الرحلة ابتدأت» التي
يقدمها المسرح القومي من إخراج سعد
أرشد بعد موت «عبد الناصر» دون أن
يستكشف أحد من مخرجي المسرح الجديد
الطاقات الدرامية فيها بعد ذلك ليخسر
المسرح وتخسر القصيدة، وبالرغم من
هيمنة صوت الشاعر- الراوي إلا أن عناصر
الدراما يجري تكثيفها عبر تيار تحت
عميق يبلور صوتاً آخر جديداً هو الصوت
الشعبي لجموع الفقراء وتتداخل ثلاثة
أصوات وتجادل الشاعر والصوت
الشعبي ومنشدة المراثي القائمة بدورها من
التراث الشعبي، ويختتم صوت الشاعر
قصيدته منابيا الزعيم الذي رحل لتبدأ
الرحلة ويتفجر الصراع الذي كان اختفى
تحت لافتة الإجماع الزائف، الآن أصبح عبد
الناصر فكرة ورأية وإذا كان مشروعه
الواقعي قد أخفق فسوف يبقى الحلم
وتبقى الذكرى:

إمسك عليك خصانك الباكي وسيفك

إن رحلة حبنا

ستكون حرباً لا يقر لها قرار.

ومن الآن فصاعداً سوف تتغير
الاستراتيجية القائمة على حتمية النصر إذا
جاز التعبير وسوف تتسع المسافة بين
البنية السطحية: الغناء، والبنية العميقة:
الدراما، وفي الطبعة الثانية للأعمال الكاملة

للكاتب الذي فجعنا في الأحلام، وكان الشجن
أصفى لأنه كان قد ظن - مثلنا جميعاً - أنه
ما أن يبق الباب إلا وينفتح للنشيد الواضح
القاطع كالحسام، وكنا جميعاً، ومازلنا
نناضل بالكلمات في وطن اعتاد أن يجمع
بوحشية كل حركة، وحين يتلون النشيد
الواضح يلتبس الحق مع الباطل، وتحمل
الحقيقة وجوها كثيرة مراوغة. وسوف
نلاحظ فيما بعد أن الخروج من مرحلة
النشيد الواضح والروح الغنائية البسيطة
يؤدي إلى تغير جذري في معمار القصيدة
لدى حجازي. ويتخلل التماسك القديم
لتنشأ بنية جديدة أكثر تعقيداً وتشابكاً في
العلاقات:

كنت شجاعاً ذات يوم

لكنني أكلت من طعام أعدائي

فصرت مقعداً

و كنت شاعراً حكيماً ذات يوم

حتى إذا استطعت أن أحمل اللفظين معنى

واحداً

فقدت حكمتي وضاع الشعر مني بندا
الشعر إذن هو صنو النقاء المطلق، والنقاء
خيار أخلاقي قبل أن يكون فكرياً أو سياسياً
يبث شحمته الروحية العالية في الكلمات
فتخرج صائفة قائمة من أعماق أعماق
الذاكرة والروح لتشرق طريقها بسرعة
الضوء إلى المثلقي، وحين يصيبها الوهن
بسبب الزيف يتساءل الشاعر:

ماذا أصاب الكلمات، لم تعد تهزنا

ولم تعد تسرقنا من يومنا

تثير فينا العطف.. قد

وقد تثير السخرية

لكنها تموت تحت الأغطية

ويتساءل «الأمير المتسول»

والغربة العميقة وهذا الزحام لا أحد) ومع ذلك يمكن دائما الخروج منها. ثم يتحول الجرح السطحي لجرح معيت، وتنفث الألوان ويتشظى الأصوات، وتتباعد الإيقاعات، ويخف الجدل لبناء قافية داخلية ويدخل العنصر الدرامي بقوة أكبر إذ تنسج له الغنائية العذبة الطليقة مكانا ويحل محلها ثورث مكتوم حينا، وجلى حينا آخر ممزقا بين شهوة الموت وشهوة الحضور، وتصبح القيمة هي الطابع الأساسي للإطار العاطفي والزمني، وتأخذ الكلية القديمة في التصعد بكل تناقضاتها والامها وإقراحتها وتتجلى بوضوح سمات ما بعد حداثة هي بنت حداثتنا المجهضة بكل تشوهاتنا وتجاوز القديم الذي لم يسقط والحديث كلية وحتى ما بعد الحديث الذي يتخذ في واقعا طباعا كاريكاتوريا:

أرى وقتا يمر ولا يمر
كأن شمساً كلما ولدت نهارة في الضحى
أكلته قبل مغيبها
عود على بدء ووقت ينسخ الوقت

وتنغلق الدائرة في المرحلة الأخيرة، وينشغل الشاعر في كلمة الشظايا وهدهدة الجراح العميقة والتجوال في العتمة بعد انطفاء الوهج:

الاستعارات غوايات
ولا يترجم اللذة إلا اللذة والموت
وتتحلل الطموحات الكبيرة في عصر
التجار والمقاولين وبيع الأوطان ويدخل
السماسرة من كل جنس وملة بعد أن
استباحوا كل شيء:

للبلاد وجه غير وجه (أهلها)
ولم يعد بوسع الشاعر أن ينشد أجماعة
ما فانسحب إلى داخل نفسه، لقد مات الأب
منذ زمن بعيد وما هو يتم شامل يحل وقهر

تصبح أغنية للاتحاد الاشتراكي أغنية لحزب سياسي لعله لم يتخلق بعد، إذ كان يصعب عليه كما يصعب علينا جميعاً أن نعترف بحقيقة مال الاتحاد الاشتراكي الذي حلم به جمال عبد الناصر حزياً سياسياً جامعاً لكل أصحاب المصلحة في التحرر والتغير الاجتماعي، وبسرعان ما أسفر هذا البناء الذي نخره السوس البيروقراطي منذ البدء عن هيكل ورقي هشى استخدمه السادات ببساطة فائقة للقفز على السلطة وتغيير المسار الوطني التحرري كله بنفس الأدوات الناصرية لينهار حلم بناء المدائن الحرة والوثبات الحرة إلى عالم جديد:

فمن ترى يعلن أن الوقت فات
سوف نتبين فيما بعد أن الوقت الذي فات
هو وقت التجاوز وقت الحكم ببناء عالم جديد، وقت الاشتراكية المأمولة والتحرر النهائي، وقت حداثة العالم الجديد التي إما أن تتجاوز نفسها إلى بنية مختلفة مبنية عن القديم منقلة عن المركز الرأسمالي الصهيوني وإما أن تترك إلى القوضى والتوحش كما حدث فعلاً.

كان صعود الروح الواقعية في شعره، وبلاغته الفخمة، وحسه بالرسالة بين الزمان الجميل، والمسافة بين الغنائي والدرامي أقصر ما تكون، ولم يكن الشاعر الإنسان يتحقق وحده في التاريخ فارساً واضح الأهداف غير هياب فعلاً النشيد حين تجاوز نفسه لأن التحقيق كان يخص الأوطان والشعوب التي كانت منذ سحقها الاستعمار ونهبها وسائد المستبدين فيها منقية ثم أخذت تستيقظ وتغنى.

وكانت الاستراتيجية النصية في ذلك الحين تتعامل مع كلية متماسكة متاهة لتجاوز نفسها، تقول لنفسها أنا هنا سيده نفسي والعالم بين يدي.. لا تلتفت لبذور التراجع والتشوه، بينما ميكتها أكبر من الامها، هناك الكهوف السرية والمنافى

لكننا سنفا جنكم بقنابل موقوتة

كان أسلافنا خبياً ووها مع الخبز والخبز

فى خشب الموميات

لكى تتفجر فى غرف الدفن

حين تعين مواعيد عودتهم للحياة

ولأن حجازى هو أكبر شعراء الواقعية العرب الأحياء فقد استطاع أن يحتوى بين ضفتى عالمه الفنى التاسع، وفى كل مرحلة من مراحل تطوره الديب السرى لحركة داخلية فوارة فى التقدم والنكوص، وفجر ما هو أبعد كثيراً من المعانى الظاهرة للكلمات وأنشأ علاقات كانت فى حد ذاتها وثبة حرة إلى المطلق.. إلى الزمن النقى الذى لشدة حدقه وبعد نظره النفسى وفراسته ظل يحتفظ دائماً بوشائجه الخفية مع الواقع وقضاياه الكبرى مع الروح الفلسفية العربية الإسلامية، والافق الإنسانى الرحب.

وفى عدد قادم سوف أقدم دراسة مقارنة لنصين يعبر كل منهما عن خصائص مرحلة من مراحل تطوره لأتتبع الطريق الطويل الذى قطعه الشاعر فى المرحلتين لبناء الدلالات التاريخية الاجتماعية الكونية، سيرورة تشكل عالمه، وخصوصية بناء العلاقات بين الوحدات الصغرى والوحدات الكبرى وتبادلها المواقع فى ارتباط وثيق بالتحويلات الوطنية والقومية والعالمية.. وإننى أطمح أن تبين هذه الدراسة كيف أن حجازى هو أحد الشعراء الكبار على الإطلاق.. وأنه لم يدرس بعد دراسة تليق بهذا الأداء الرفيع والإنتاج الغزير المشرف لأمتة وللشعر.

مادى وروحي شبه كوفى:

لم يبق من الدولة إلا رجل شرطة

يسبغ عرض فى الضوء الأخير

قله الطويل تارة

وظله القصير

وتواضعت الأحلام وتبدلت معها

مقومات الاستراتيجية النصية لتستبدل

حتمية النصر بطلب الأمان

ليست الحرية الشئ الذى يطلبه الآن

بل الصمت

وليس المجد

وإنما الأمان

ويدخل فى هندسة بناء القصيدة عنصر

جديد وكأنه صرخة الخصوصية الجريحة

فى عالم متوحش.. هذا العنصر الجديد هو

الأرابيسك المتجذر فى روح الفلسفة العربية

الإسلامية فى بناء المتناظر والمتقابل

وتوحيد التناقضات:

قطرتان من الصحو

فى قطرتين من الظل

فى قطرة من ندى

إن الخصوصية الجريحة التى تلوذ

بثرائها لتهمز الموت والقهر الكونى تظل

تتشبث بأمل غامض.. بذاكرة النصر القديم

بزمناً الاستقلال والكرامة الذى انقضى:

سنغنى لكم أيها لاسادة الغرياء

غناء رتبيا

على وتر مفرد يتردد بين مداريه

كالقصر العربى

هو الأبيض الأسود.. اللؤلؤ المعتم

سنغنى أغانيها الخضراء

أحمد عبد المعطى حجازى أنا والشعر والاشتراكية وسنوات الجمر

مجدي حسنين

حوار

ما زال فى من بريق الدم لون..

هذا ماردده الشاعر أحمد عبد المعطى حجازى فى ديوانه "لم يبق إلا الاعتراف" صدر عام ١٩٦٥ - والبيت يشير إلى نبوة المسئولية واستشراف الهموم التى يطالعها الشاعر فى حياته، حتى بعد بلوغه الستين.

وما زال فى "حجازى" من بريق الدم لون، ومن بريق الشعر بريق، بما قدمه وأثرى به الحركة الشعرية الجديدة فى مصر والوطن العربى، من اسهامات خالدة، خلود سنوات الجمر التى عاشها حجازى وعاشها الشعر، وعشناها معا.

وأينما نولى وجوهنا، فثم وجه حجازى المجدد والثرى، إذ تؤكد مسيرته أمانيه لبريق الشعر وجمرة، رغم كل محاولات الابتعاد، ومحاولات الإفساد التى تراكمت بين الشعر والشاعر فى السنوات العشرين الأخيرة بشكل عام، مما أدى إلى ارتفاع حائط منيع كأنه حائط مبيكى جديد، ينزف الإلهام على حجاراته ثنرا، وترفف دعاوى انتصار الرواية على ديوان العرب المزدهر، وانسحاب الشعر ذاته وتقهر فرسانه، بل وخياناته عدد من الشعراء - لا بأس بهم - وتحولهم إلى بضاعة أخرى، وتجارة خير مما فى أيديهم، تنجيهم من عذاب يوم الغموض وانصراف الجمهور عنهم وعن شعرهم، بعد ما فسدت النفوس، وتعقدت وسائل الاتصال، وتاه دور المثقف - الضمير فى الزمن المعاصر.

فى هذا الحوار تحدث حجازى عن بداياته، وعن عالمه الشعرى، وعن رفيق سنوات الجمر - صلاح عبد الصبور - وكيف رحل، والرضا الحذر عن المسيرة، وعن القرية والمدينة، وتحولاته بينهما..

يقول "حجازي":

- اظن أن البداية يجب أن نلتمسها في السنوات التي شهدت طفولتي وصباي الأول، هذه السنوات التي استطع أن أسميها سنوات الجمر في مصر، بما كان لها من خصب وغنى وتوتر، وما شهدته من صراعات ظاهرة مستترة أيضا، أعني أربعينيات هذا القرن، فقد ولدت عام ١٩٣٥، وكان عمري أربع سنوات عندما اشتعلت نيران الحرب الثانية، التي أدت إلى جذب الريف المصري إلى الاهتمامات الكبرى، التي كانت مقصورة من قبل على العاصمة، وإن تخرج الريف من عزلته، وتفجر فيه أشواقا وأسئلة محترمة عنيفة.

والريف الذي اتحدث عنه هو ريف المنوفية، وخاصة مركز "تلا" الذي ولدت فيه، والمنوفية ليست بعيدة عن القاهرة، لا من الوجهة الجغرافية، أو الاجتماعية أو الثقافية، هذا إلى جانب ازدهارها بالسكان، وضيق مساحتها الزراعية، وفقر فلاحها، نظرا لصغر الملكية الزراعية، التي لا تتجاوز بضعة فدايين أو بضعة قرايط عند البعض، والأغلب الأعم أجراء، مما جعلها مصدرا من مصادر الأيدي العاملة، التي انتبه



اشتعال الحركة الوطنية في مصر كلها في هذه الفترة، وفي المنوفية بطبيعة الحال، مما كانت تعكسه الصحف، ويحمله طلاب الجامعة، أو المعاهد والمدارس في طنطا وشبين الكوم، والهزات المتواليات التي تعكسها الصراعات الحزبية في "تلا" نظرا لسيطرة "أحمد باشا عبد الغفار" على الحياة السياسية في هذه المنطقة، وهو من الأحرار الدستوريين، في ظل وجود نواة صلبة من الوفديين، قالناس مازالت تتذكر أحداث ثورة ١٩١٩، وكان بعضهم ممن ساهم في أحداث هذه الثورة لا يزال على قيد الحياة، ومنهم والدي، الذي شارك في خلق

إليها سكان المنوفية ميكرا في الاتجاه حيث توجد الصناعة المصرية الوليدة، سواء في شببرا، أو في المحلة الكبرى، أو في كفر الدوار، وكثير من عمال المنوفية شنتهم صناعة النسيج في هذه المناطق. وجه آخر للتغلب على الفقر تمثل في الوعي المبكر في الاتجاه نحو التعليم، لدرجة أن جمعية المساعي المشكورة أنشأت العديد من المدارس الابتدائية في قرى المنوفية، وتوجد قرية مثل "كفر المصالحات" قضت تماما على الأمية فيها، وتعد نسبة التعليم في المنوفية من أعلى النسب بين محافظات مصر. وإذا أضفنا إلى كل ذلك

قضبان السكك الحديدية حتى يعطل على الجنود البريطانيين الوصول إلى "تلا" لسمع الثورة التي نشبت فيها وهذه الذكريات تتداولها الأجيال، كدرس في الثورة، وفي النهوض نحو التحرر والاستقلال.

أيضا شهدت أربعينيات "تلا" وجود الإخوان المسلمين، والأفكار الماركسية، ووجود الاشتراكيين، عبر حزب مصر الفتاة. ولك أن تخيل ما يمكن أن يحدث في قرية بالريف المصري، فيها كثير من المتعلمين، وتعيش فيها كل هذه القوى المختلفة المتصارعة، ولها هذه الظروف التي تفجر الطاقات الخاصة لدى الكثيرين.

ميراث والدي

■ كتاب القرية، ومكتبة الوالد، وحفظ القرآن في الطفولة، والصحف والمجلات القديمة، والمدرسة الأولية.. عوامل ساهمت في صنع الكثيرين.. كيف وجدتها؟ - والدي كان ضابطا، يمتلك محل - ورشة - يعمل فيها خمسة عشر عاملا، حفظ القرآن الكريم، وتعود على القراءة، وكان مواظبا على اقتناء الصحف التي كانت تصدر في هذه الفترة،

وامتد حرصه إلى استقبال القطار كل يوم ليستري الصحف أثناء عبورها إلى مدينة "طنطا"، لأن الصحف لم تكن توزع في "تلا" مباشرة، وكانت ثروته أعداد ضخمة من مجلة "المصور" و"الأثنين والدنيا" و"الكشكول" و"السنداء" و"الجمهورية المصرية" و"روز اليوسف" والأهرام إلى جانب مكتبة صغيرة بها بعض الموسوعات والكتب والدواوين الشعرية، وخاصة ديوان "حافظ إبراهيم"، الذي كان يحبه ويفضله على أحمد شوقي، وجهازين من الفوجراف، وثروة من الأسطوانات القديمة وفي بيتنا عرفت المطر بين الريفيين الذين كانوا يزورنا ويقيمون عنينا ليالي الغناء. وأذكر أن أبي كان يحتفظ بنسخة من الإنجيل في مكتبته، مما يدل على أسئلته المنفتحة، وعدم وجود محظورات أو محاذير لديه، محاولا العثور على الإجابات الشافية لكل أسئلته.

وكان لديه احتفال شديد باللغة ونطقها بشكل صحيح، وتولى مع كتاب القرية تحفيظي القرآن ونطقه صحيحا فاتممته وأنا في التاسعة من عمري، فترك لي الحق في أن أسطو على كتبه القليلة التي كان

يملكها، ولم يبق منها لدى سوى نسخة نادرة من سورة الواقعة مكتوبة بخط اليد ومهداة له شخصيا، فهي الأثر الباقي من هذه المكتبة.

وعلى مستوى المدرسة لا أنكر إنني كنت محظوظا كغيري من أبناء جيلي، في التعليم الصحيح، حتى الراديو كان مدرسة أخرى عندما نستمع إلى المشرى ومحمد فتحي وعلى الراعي - عندما كان متيعا في بداية حياته العملية وأحاديث طه حسين والعقاد وفكري باظة، حتى أغاني عبد الوهاب التي اكتشف فيها على محمود طه، ومحمود حسن اسماعيل وأحمد فتحي ثم شوقي، وكذلك أم كلثوم.

هذه الأربعينيات المتهبة المتفجرة، لم تكن سنوات الجمر في حياتي فقط المحدودة، ولكن في حياة مصر.

الدخول إلى الشعر

■ وكيف تفتحت عينك على الشعر في هذه الفترة؟ - في مدرسة المعلمين في شبين الكوم التي التحقت بها عام ١٩٤٨، كان يوجد بين أساتذة اللغة العربية ثلاثة شعراء على الأقل، وبين الطلاب أكثر من

- نعم، ولا أعرف الآن مصيرها، لكنها كانت مدخلى إلى ذلك العالم الذى أجد فيه تعويضا عن هذا الحرمان الشديد، وعن إحساسى العنيف بالفقدان.

■ وهل تذكر أول قصيدة كتبتها؟

- لا أتذكرها، لكننى بدأت كتابة الشعر الموزون الصريح عام ١٩٥٠، وخلال فترة خمس سنوات كتبت عدد هائل من القصائد، منها ديوان لم يظهر أبداً، وهو الديوان الذى أعطيته للنقاد "جاء النقاش" كي يكتب مقدمة المجموعة الأولى "مدينة بلا قلب"، حتى يفهم تطوري، ولكنى فقدت هذه المجموعة وبقيت منها ثلاث قصائد منشورة فى مجلة "الرسالة الجديدة" منها أول قصيدة نشرتها فى حياتي، بعنوان "بكاء الأبد"، كما توجد فى أوراقى قصيدة كتبتها عام ١٩٥٤ على ورقة صابون، أثناء اعتقالى فى سجن "أرميدان"، أقول فيها:

يا نجمة ترعى الشهور
وتطوف بالليل الحزين
إن كنت أكتب فى كل

بلا محائير أو محظورات
وأهم شئ فى كل هذا هو
روح الاختيار، روح الحرية،
وهو ما عملت التربية آنذاك
- وأيضا التعليم - على
غرسه وتنميته فى نفوسنا.

وفى مثل هذه الظروف من الطبعي أن تجد فكرة الحب لها مجالا، أعنى العلاقة بين المرأة والرجل، وبالطبع ليست هى العلاقة المحدودة، التى تحدد طريقا واحدا لمعرفة المرأة وهو الزواج، ولا يوجد قبل الزواج أى طريق آخر ولا فرصة للتفكير فى المرأة، وإلا كانت جريمة أو اغتصابا، وإنما معاناة الحب والتفكير فيه، وإن تحول المرأة فى الحب إلى فكرة، وأن تخرج عن كونها موضوعا للاشتهاء فقط، أو للامتلاك كشيء مادي، أو للثائم، أو الشعور بالرجس والنفس، كل هذا استطاعت التربية أن تجعلنا نتجاوزه، فكانت أول تجربة حب عنيفة صادقتها فى حياتي وأنا فى الرابعة عشر من عمري، وكانت مدخلى إلى الشعر.

وطبعا كان لابد أن يكون حبا فاشلا، لأنها كانت تكبرنى سنا، وسرعان ما تزوجت، وفتتهى القصة، وتفشل التجربة، لكنها تمتد بعد ذلك فى الشعر وتستمر.

■ وهل كانت بنت الخيران أيضا؟

خمس شعراء، أذكر منهم زميلي "مصطفى محمود" الذى يعمل معنا فى مجلة "إبداع" مصححا وأذكر أن مفتش اللغة العربية وصف "الأعشى" أثناء شرحه لقصيدته المشهورة "ودع هريرة إن الركب مرتحل، وهل تطيق وداعا أيها الرجل" أن الأعشى كان سكيراً وانثقا، ووقفت كثيرا أمام هذا الوصف، إذ كيف يجتمع السكر مع الأناقة، وهو ما نعرفه الآن بجمال النص، بصرف النظر عن موضوعه، وإن النص الأدبي قد يدور حول موضوع، لا يرضى عنه المجتمع، لكن كراهية المجتمع للموضوع لا تنفى عن النص جماله، إنه مكتوب كتابة أنيقة، هذه العبارة لفتنى إلى قيمة الحياة، وأن ما تخضنا الاخلاق والثقاليند الاجتماعية، أو الوصايا الدينية، على أن نكرهه، يمكن أن يتحلى بجانب أنيق، فكل شئ كان يفتح أعيننا على أن يتحلى بجانب أنيق. فكل شئ كان يفتح أعيننا على أن يتحلى براقعة، وأن الإنسان يستطيع أن يصنعها، وأن العقل الإنسانى جدير بأن يفتح على صور لم يتعودها وعلى أسئلة لم تخطر له، باحثا عن الإجابات، فالعالم مفتوح

الموضوعات، وفي كل المناسبات حتى الروايات التي أعجبت بها للكتاب محمد عبد الحليم عبد الله كتبت عنها قصائد، وكنت أيضاً أنظم شعرات المظاهرات وهتافات شعراء، كما الحال في المظاهرة التي قمنا بها في مدرسة المعلمين بعد تعيين حافظ عفيفي رئيساً للديوان الملكي. أما قصيدتي الأولى في النشر "بكاء الأبد" فاقول فيها:

عندما أبدأ عنى
الغور السحيق
من فنون الليل والصمت
العميق
طوحت بي كفه فوق طريق
ضائع النجمة مجهول
الرفيق
لست أدري وأنا صمت
وليل
كيف أشدو وكيف أعطيه
الشروق
عندما قلت أعطني يا رب
حيا

يـصـطـفـى في هـيـكل
الأحلام نصبا
ويسوى لى..... ذربا
ويوشى لى بزهر الحصن
ثوبا
لم تجب بالأمس قلبا
صارخا
فخسرت اليوم يا رياه

قلبا
إبك من أجلى يارباه وابك
إبك من أجلى ولو ساءك
شكى
إبك أزهارى يا مبدع
شوكى
إبك طيرا زده عن كل
إبك

ما ثارنا منك يا رياه فابك
نشرت هذه القصيدة في
مجلة "الرسالة الجيدة" التي
أنشأها يوسف السباعي، ولم تنشر لأنى مشككة، بل
أصبحت بعدها شاعرا
مشهورا، إذ كان يكفي أن
تنشر عملا واحدا يلفت
الأنظار، حتى يعرفك الناس
بما يمتلكونه من حساسة
ذوق وقدر على الحكم، كما
كانت الصحف والمجلات
تحسن اختيار الأدب الذي
تنشره، مما جعلها تكتسب
ثقة القارئ في مثل هذا
المناخ يكون الطريق سهلا
إمام الموهبة الحقيقة لتجد
لها مكانا ويفتح لها الطريق.

■ ومن خلال قراءتك لشعر
هذه الفترة.. عند من توقفت
٩

- في ذلك الوقت لم تكن
المناهج الدراسية تشير إلى
على محمود طه أو إبراهيم
ناجى أو محمود حسن
إسماعيل، بل لم تكن تشير
إلى أبو القاسم الشابي أو
إيليا أبو ماضي، أو إلياس
أبو شبكة.. كل هؤلاء كانوا

منفيين تماما، وبالطبع لم
يكن هذا حالى وحدى ولا
حال المصريين وحدهم، بل
حال كل المعاصرين في
الأدب الأخرى، واتذكر أن
بعض قصائد شوقي وحافظ
لم تكن تعجبني وخاصة
قصائد المناسبات، وكذلك
قصائد العقاد العقلانية
الجاسفة، ولكنى لم أكن
منطرف تطرف صلاح عبد
الصبور - في هذا الرقض،
المهم أن جيلنا اكتشف
محمود حسن إسماعيل
وشعراء المهجر وعلى
محمود طه والأخريين الذين
صطلوا نبراسا هاديا في
طريقنا الشعري في هذه
المرحلة.

■ عرفت الحب والشعر
وسمعت الراديو.. ألم تشدك
بعض الأغنيات وأصوات
المطربين متوافقة مع حالة
الحب العنيفة التي عشتها
في فترة الصبا؟

- الحقيقة إننى كنت أجد
في صوت ليلى مراد تعبيراً
مباشراً عما أعانيه، وأيضا
محمد عبد الوهاب الذى
امتد إعجابى به إلى
الإعجاب ببنالته وبالطابع
الثقافى الذى كان يمثلته في
الحانة، فهو لا يعبر عن
الحب مباشرة، لكنه يترجمه
ترجمة ثقافية، بينما أغاني
ليلى مراد وصوتها، كانت
تعبر عن شعور المحب

بالإضافة إلى "محمود حسن اسماعيل" وعلى محمود طه.

أما صلاح عبد الصبور فبدأت أتابع ما ينشره في المجلات والصحف، باحثاً عن كوامن التجديد في كتاباته، وبعد ما أنهيت دراستي في مدرسة المعلمين، لم أتمكن من العمل بالتدريس بسبب الاعتقال الذي تم عام ١٩٥٤، إذ كانت الحكومة في تلك الفترة تقبض المعارضين لسياساتها، وتحرمهم من العمل في وظائف حكومية إذا خرجوا حديثاً، ولذلك جئت إلى القاهرة على أمل الاشتغال في الصحافة، خاصة إنني نشرت عدة قصائد في مجلة "الرسالة الجديدة" منها "الطريق إلى السيدة" و"بكاء الأبد" و"الممنوع" وعشرون عاماً التي كتبتها وسني عشرين سنة، أقول فيها:

جميزة من الف عام
طيرت من يدها اليمام
واليوم يا عمرى دفنت
بظلمة عشرين عام

وبدأت في التردد على المكتبات والامسيات الشعرية التي قابلت فيها صلاح عبد الصبور إلى أن قرأنا في العمل في

"شذوق زهران" المنشورة في جريدة "المصري" في ذلك الوقت، ولم تعجبني القصيدة، رغم إشادة كثير من النقاد بها، وبلغتها البسيطة، لكنني لم أجد فيها عناء الشعر المعهود الذي عرفته عند الرومانطيقين، ولم أجد اللغة الفنية ولا الصور الرائعة ولا الأوزان المركبة، في الوقت الذي أعجبتني فيه قصيدة الشرفاوي "من أب مصري إلى الرئيس ثرومان".

وما لبثت أن عرفت طريقى للتجديد، لا أدرى بأي دافع، لكن شكلت قراعتي لهذه القصائد الجديدة، عند الشرفاوي وصلاح عبد الصبور وأحمد كمال زكي، هذه الدوافع.

■ ألام تتعرف على تجارب التجديد في القصيدة لدى شعراء عرب آخرين؟

- حتى هذه اللحظة -
أوائل الخمسينيات - لم أكن قد قرأت لأي شاعر عربي من المجددين، لكنني وقفت عند الرومانطيقين، خصوصاً المهجريين منهم، وأثر في كثير من شاعران أساسيان، هما "أبو القاسم الشابي" و"إلياس أبو شبكة"،

مباشرة. وحتى هذه اللحظة لا أجد فنانا أعظم من "عبد الوهاب" ظهر في فن الغناء العربي على الإطلاق.

أيضاً تعجبني بعض الألفاظ لعدد من المطربين مثل "عباس البليدي" و"محمد فوزي" و"محمد عبد المطلب" و"كارم محمود" و"عبد الغنى السيد" و"فريد الأطرش" أما "اسمهان" فانا أضعها مع خاتمة "عبد الوهاب" التي تفي النبل والفخامة والإخلاص العظيم في الأداء.

■ وأم كلثوم؟

- لم أكن في ذلك الوقت من المعجبين بأم كلثوم، ولم تستأثر باهتمامي في فترة النشأة، لكنني أسعد ببعض الطقاطيق مثل "ليلة العيد"، فكانت تخاطب حساستي الموسيقية، لكنها لا تخاطب قلبي.

صلاح عبد الصبور

■ كنت صنو "صلاح عبد الصبور" في ريادة حركة الشعر المصري الحديث. في البداية كيف تعرفتما وأصبحتما جناحاً للتجديد؟

- تعرفت على صلاح عبد الصبور أول مرة عندما قرأت له قصيدته

روز اليوسف، إذ عملت بها في مايو ١٩٥٦، وعمل هو بعدي بشهرين. في هذه الأثناء قدمنا قصائدا الأولى للمجلس الأعلى للفنون والآداب عن العدوان الثلاثي، كانت قصيدتي بعنوان "أنت يا أعلى السلم، وكانت قصيدة صلاح بعنوان "سأقتلك"، لكن "العقاد" أحالها إلى لجنة النشر، ودخلنا سويا المعركة ضد "العقاد" وضد لجنة الشعر، رغم ثغاف عدد كبير من أعضائها مع قضائنا، أمثال كامل الشناوي، وعلى أحمد باكثير، إلى جانب الهموم الفنية المشتركة، التي عقدت بيني وبين صلاح عبد الصبور علاقة وثيقة، امتدت منذ عام ١٩٥٦ وحتى وفاته.

■ تكثر الحكايات في أوساط المثقفين حول وفاة صلاح عبد الصبور. وأنت المقرب إليه كيف مات؟

- الحادثة هي ما يلي بكل بساطة أنا كنت قائم من باريس لأول مرة بعد حوالي تسع سنوات غياب وبالطبع زدت صلاح عبد الصبور كان أيامها رئيس مجلس إدارة هيئة الكتاب،

ودعاني للعشاء في منزله أنا وزوجتي، ودعوته للاحتفال معنا هو وزوجته وبنتي بعيد ميلاد ابنتي، وجاء صلاح وزوجته وبناته، وجلسنا وكان من ضمن الموجودين أمل نقل وزوجته وجابر عصفور، وفكرت أيضا في أن أدعو صديقنا العزيز بهجت عثمان وهو صديق مشترك وكثيرا ما قضينا الليالي في بيته أنا وصلاح، وأعترف علاقته الوثيقة بصلاح واقترحت زوجه أمل بنقل، أن أقرأ قصيدتي "مرثية للعمر الجميل" وباعتبار أنني صاحب البيت اعتذرت وطلبت من صلاح أن يقرأ هو قصيدة لكنه ليس حاقظا لشعره، لكن أمل بنقل قرأ قصيدة أحلام الفارس القديم لصلاح عبد الصبور وكانت مجاملة لطيفة من أمل بنقل لأنني اعتقد أن علاقته بصلاح لم تكن قوية، إنما وجد أنه من الأريحية أن يقرأ قصيدة صلاح، الذي كان هدفا لانتقادات الشبان، بعد اشتراك إسرائيل في معرض الكتاب، وهي المرة الوحيدة التي اشتركت فيها، بعدما أنهى أمل بنقل قراءة قصيدة صلاح اقترح بهجت عثمان أن

نسمع شريط سجل عليه قصيدة الأبنودي التي يعارض فيها السادات وبعد ذلك دار حوار بين بهجت عثمان وصلاح عبد الصبور عبر فيه بهجت عن رأيه في الشعر، وأنه ليس الذين باعوا مصر بمليم أو نكته ورد عليه صلاح ردا عنيفا، ثم قارن بهجت بين عبد الناصر والسادات وأكد صلاح إن الأثني وجهان لعمله واحدة أما حكاية بيع مصر فقال فيها صلاح: أنت كنت في الكويت يا بهجت، ولم يخرج الأمر عن هذا.

صلاح انفعل وبهجت عثمان تراجع واعتذر وأمل بنقل أقنع بهجت عثمان بأن يترك الجلسة وفعلا تركها لكن صلاح أحس بشيء من التعجب والإرهاق فمد يده على السرير وعرضنا عليه إذا كان هناك لديه أي إحساس بالتعب أن نأتي بطبيب، فقال لا، وطلب أن نذهب إلى الشارع ونشم الهواء، وبالفعل نزلنا أنا وهو وأمل بنقل وجابر عصفور، واقترحت عليه أن نذهب إلى مستشفى هيلوبوليس وإذا كان هو منزعج ويشعر بالاحتياج لأي استشارة طبية نستطيع أن نمر على

لإننى اعتقد مثلاً إن صلاح عبد الصبور كان انضج منى سياسياً فى ذلك الوقت، بمعنى أفكاره قد تكون أوضح، ولكن ربما كان فى المقابل أكثر حذراً، أو أقل جرأة، وبشكل عام صلاح عبد الصبور كان قادراً أكبر منى على التفاهم وربما أيضاً على التنازل، وليس فقط على التفاهم.

- الريف والحضر

■ بين "تلا" والقاهرة وباريس دائماً كان هناك شبه معتقد لدينا فمن خلال "مدينة بلا قلب" والطريق إلى السيدة، أن أحمد عبد المعطى حجازى صاحب موقف معاد للمدينة وأن القرية عنده دائماً الموقع الكامل إلا أن المرحلة المتأخرة بعد أحداث الأرياء التى بدأت بالأهرام عام ١٩٨٧، تبدلت الأفكار نوعاً ما وأن المدينة أصبحت تمثل بالنسبة لك هاجس على الانفتاح وأنها أكثر كمالاً من القرية المنغلقة وأكثر علمانية - إذا جاز التعبير - وأكثر ثقافة وحضارة.. هل هذا يمثل تطوراً وأن هناك انتقال من حضارة القرية إلى حضارة المدينة؟

- لا شك أن منا قلبته صحيح فى مجمله، وأضيف

السياسية؟ خاصة إنك اعتقلت مرتين المرة الأولى ١٩٥٤، والثانية فى ١٩٦٥، والغريب إنه فى ١٩٥٤ كان لها سبب معروف وهو قيادته لمظاهرة، بعد بيان ٣٠ مارس فى ١٩٥٤، والمظاهرة كانت فى نوفمبر ١٩٥٤، إذ كانت قد انتهت مشكلة الصراع من أجل الديمقراطية بانتصار المجموعة التى رفضت العودة إلى التكتات والقضاء على معارضة الأحزاب، أما فى اعتقال ١٩٦٥، فالسبب كان غريباً، لأنهم أيامها كانوا يمسكون الإخوان المسلمين، فمستكوني أيضاً معهم، لكن طبعاً لم يحتفظوا به كثيراً، لأنهم تأكدوا من شخصيتي، ومكثت حوالى ثلاثة أيام فى قسم قصر النيل.

■ لكن صلاح عبد الصبور لم يعلق ولا مرة؟
- لم يعلق قط

- هل لهذا تفسير عند مستوى البعد السياسى عند الشاعر بشكل عام، وأن الرؤية السياسية التى يمتلكها شاعر ما من الممكن أن تؤثر على شاعريته وعلى إبداعه الشعري أن يكون له موقف سياسى قد يؤدي إلى اعتقاله؟

- العلاقة أكبر من مجرد الرؤية السياسية، فهى ترتبط بطبيعة الشخصية،

المستشفى، وبالفعل ذهبنا وعاد أمل لنقل ليطمئن الموجودين فى المنزل عندي، ووصلنا المستشفى وجلسنا بعض الوقت وبعد ذلك استعجلنا الطبيب الذى أكد أنه لا يوجد أى انزعاج وهو مجرد تقلص فى عضلات الصدر، شئ عادى بسبب أعراض برذ، وفجأة صرخ صلاح وقال أنا لا أرى شيئاً ووقع على السرير وأرتجف، حملناه بسرعة وصرخت فيهم وحملناه على نقالة وطلعناه على غرفة الانعاش، وبعدها بدقيقة واحدة أعلن الطبيب إنه مات هذه هى القصة.

■ هناك كلام كثير دائماً يتردد حول قصة موت صلاح عبد الصبور وأظن أنها المرة الأولى التى تحدث فيه عن هذا الموضوع.

- لا أظن إننى ذكرت شيئاً عن هذا الموضوع من قبل، وربما ليس بهذه التفاصيل، وطبعاً هناك كلام كثير يقال فى هذا الموضوع، والذى حدث لا يزيد عن هذا حرف واحد.

- لكن هل ترى ارتباطاً ما بين دور الشاعر واختياره للشعر كأداة تعبيرية فى الأساس وبين رؤيته

ان القرية فى السنوات الأولى التى كنت أجرب فيها المدينة، وأبحث عن مكانى فيها كانت نوع من اليوتوبيا، ولكن كانت يوتوبيا متعلقة بالماضى، بالطفولة، كانت حلما أكثر من كونها بديل، لأنها لم تكن بديلا واقعيًا فى الحقيقة، فأنا الذى تركت القرية وهجرتها بحثًا عن مستقبل لم أره إلا فى القاهرة، غير أن نمط الحياة الذى كانت تقدمه القرية على الأقل فى خيالى وفى ذكرياتى كان يمثل ملجأ لي، لكن كان ملجأ فكريا، وليس ملجأ عمليا، فما عانيت من قسوة المدينة فى السنوات الأولى لم يدفعنى إلى العودة إلى القرية، إنما دفعنى إلى التغنى بما كان فى القرية من حياة إنسانية بسيطة نقية وبما فيها من حضور للطبيعة افتقده فى المدينة بالطبع، فى الوقت الذى لم تكن فيه المدينة حتى أواخر الخمسينات قد فتحت ذراعيها لي، لم أكن قد بنيت فيها عشا بعد، كائن طائر، راحل مسافر دائما، وأذكر أيضا أنى طيلة هذه السنوات لم أكن أقيم فى حقيقة الأمر فى البيت الذى أسكنه، كنت أقيم فى المقاهى وفى المنتديات وفى الفنادق، وفى المجلة، وفى بيوت الأصدقاء، ولا أكون فى البيت

إلا للمكتابة، لكتابه الشعر بالذات أو النوم.

■ وباريس

- الأمر اختلف فى القاهرة نفسها قبل أن أسافر إلى باريس لأنى استوطنت القاهرة، وأصبح لي فيها مكان وأصبح لي دور، هذا هو الجانب العاطفى فى الموضوع.

أما الجانب الفكرى الرمزي، ظل كما هو بدلا من المعاناة العاطفية فى المدينة، أصبحت صورة المدينة وهى أيضا صورة مكروهة بشكل عام، أصبح لها طابع رمزي، أصبحت رمزا للمدينة الشريرة، المدينة الأسمنتية ليست للمدينة الفاضلة بل المدينة الشريرة، أصبح لي مكان فى القاهرة ومع ذلك ظلت رمزا للمدينة كما اتصورها مجتمع غير انساني، الإنسان الغرد فيه غير محسوب، ولا مجال فى هذه المدينة لفكرة الخير، أو فكرة الأخوة، هذه هى السنوات التى اشتعلت فيها عواطفى الاشتراكية، لأنه كان المقصود هو تغيير المدينة وليس الهجرة منها. - أو تحقيق هذه المعادلة التى ذكرتها وهى أن حق المواطنة فى المدينة يساوى الدور فيها.

- ولكن ليس دورا فكريا، بمعنى آخر ما كنت أجده،

وما تحققه لي آنذاك كنت لا أزال أفتقده بالنسبة للآخرين، وغير متحقق لهم ولذلك ظلت المدينة أيضا جحيما، ومع ذلك ظل شعورى الذى كنت أجد أنه ملح على فى كل ما أكتب، حتى فى تلك السنوات التى أصبحت فيها مواطنا من مواطنى المدينة، أنى فى الحقيقة لست من مواطنى المدينة، وأيضا لم أعد مواطنا من مواطنى القرية، إنما أنا مسافر، لذلك فكرة السفر هى من أكثر الأفكار الحاكا فى شعري، وأظن أن هناك عدد لا بأس به بهذا العنوان.

حتى انتقلت إلى باريس، بطبيعة الأحوال الإقامة فى باريس ولو أنها طالت لكن لم تعطينى ولا لحظة الإحساس بأنى مواطن من مواطنى باريس، أنا لست من مواطنى باريس، أنا عابر، صحيح أن عبوري طال استمر من ١٩٧٤ : ١٩٩٠ أى حوالى ستة عشر سنة لكنى كنت باستمرار أحس بأنى لست مقيما مسافرا فى مدينة تبدو لي أقرب ما تكون إلى الصورة التى أتمناها، أو حلمت بها، هى ليست مدينتي، لكنها مع ذلك صورة مشرقة للمدينة أكثر إنسانية على العكس مما يقال.

■ تلك اليوتوبيا المفقدة؟

- ليست بالضبط هي اليوتوبيا، أيضا بارييس ليست هي اليوتوبيا، لم تكن اليوتوبيا بالنسبة لي، الأفضل أن أقول إن اليوتوبيا كانت هي الثقافة الفرنسية، أي ثقافة بارييس، وليست بارييس، ففي بارييس اتصلت اتصالا وثيقا بفكر العلمانية وهو فكر القرن التاسع عشر والثامن عشر فولتير ومونتسكيو وروسو وديترو، فكر الثورة الفرنسية وأنا خارج بالطبع من تجربة عنيفة، هي تجربة سقوط المشروع القومي الناصري الذي لم أجد لهذا السقوط تفسيراً إلا في غياب الديمقراطية، بالضبط في غياب فكر القرن الثامن عشر والتاسع الذي يمثل الدعامة الأساسية للنهضة. بالطبع في هذه التجربة كانت الديمقراطية دائماً هاجساً ملحاً، كانت حاضرة باستمرار في شعري، حتى في شعري الذي كنت أجد فيه عبد الناصر، كانت الديمقراطية هاجساً وحاضراً وكنت مثلاً في قصيدتي التي كتبتها بمناسبة إعادة انتخابه رئيساً للجمهورية عام ١٩٦٥ أتذكر أن كانت بعنوان الشاعر والبطل :

أخاف أن يكون حبي لك
خوفاً
عالقاً من قرون غابرات

قمر رئيس الجندي أن يخض سيفه الثقيل. لأن هذا الشعر يأتي أن يمر تحت ظله الطويل. وهذه القصيدة نشرت في الأهرام أخذها مني لويس عوض ونشرها مع قصائد أخرى أظن أنها كانت للبياتي والفيتوري وصلاح عبد الصبور، وطبعاً أيامها من ضمن المشاركين في الحفاوة بعبد الناصر بهذه المناسبة توفيق الحكيم وغيره من كبار الكتاب، ولكن هذه القصيدة - واسمع لي أن أقول في هذا - إنه لم يقل أحد ما قلته فيها، من كل ما نشر بهذه المناسبة. وفي ظني إنني كنت مع هذا أكثر الجميع ولاء لعبد الناصر من الوجهة الحقيقية لكن مع ذلك كان عندي هذا التحفظ إلا الديمقراطية ودائماً هذا كان مقرباً وريثته كثيراً في أشعاري فمثلاً قصيدتي "إشاعة" التي تخيلت فيها أن هناك إشاعة وأن الناس يقولون إنهم سيمسكوننا وأظن إنها كتبت عام ١٩٦٤.

قاريد أن أقول إن خروجي أو تجربتي العنيفة تجربة السقوط العنيفة التي شعرت بها وحرزني بعنف خصوصاً بعد ١٩٦٧، ووفاء عبد الناصر، وما حدث بعد ذلك لم تدع لي أي مجال بعد ذلك في القدرة على أي نهان مع الاستبداد، وبقدر ما اقتنعت

كل الاقتناع بحاجة البشرية إلى الحرية والديمقراطية لاشك إن عواطف الاشتراكية خفت.

■ هذا كان محل سؤال بالفعل هذه القوة الجبارة التي تمتلكك من الداخل في الوقوف ضد الاستبداد، هل تأثرت في إيمانك بالأفكار الاشتراكية؟

- نعم طبعاً هناك عنصران أثرا في إيماني بالاشتراكية العنصر الأول هو تجربة سقوط المشروع الناصري، والعنصر الآخر هو معاناتي لقراءة التاريخ

■ بمعنى ؟

- بمعنى إن فكرة التقدم وهذه التفسيرية مرهونة بالتطور الروحي أكثر مما هي مرهونة بتغيير المؤسسات أي بالتطور الروحي الفردي، والجماعي من خلال تطور الأفراد، من خلال تطور نخبة منطوية لا تفرض سلطتها على الناس فرضاً لإنها في النهاية سوف تقمع أي استعداد حقيقي للتطور.

فكرة التطور عن طريق العنف أصبحت أشك فيها كثيراً جداً، لا أشك فيها فحسب بل لا أقبلها، الآن لا شك إنه توجد اشتراكية في فرنسا أكثر من الاشتراكية الموجودة في روسيا الراهنة. أو في الاتحاد السوفيتي سابقاً :

بالضرب بسيط لماذا ؟ لأن الاشتراكية براء تعنى " بمعنى نمو الحياة الجماعية والنشاط الجماعى ونمو فكرة التضامن ومسئولية الفرد عن المجتمع، ومسئولية المجتمع عن الفرد. وهى رهينة بتقدم شامل ليس تقدم المؤسسات فقط ولكن أولا تقدم الأفكار وليس تقدم الأفكار فقط ولكن اقتناع الناس بهذه الأفكار وتحول هذه الأفكار إلى تقاليد، أكثر من أن تكون مجرد أفكار نظرية، بحيث إنها تصبح ممارسة وهذه الممارسة تنتج الياتها وتنتج مؤسساتها لأنه لا يمكن أن يتحقق التقدم على قدم واحدة، لا يمكن أن ننشئ دولة متقدمة لكى يتقدم الشعب أو الجماهير ولا يمكن أن يتقدم حزب واحد أو تظهر مجموعة حزبية ومجموعة سياسية لكى تقود المجتمع بالعنف أو بين يوم وليلة، أو تنقله مثلا من القرن الخامس عشر أو السادس عشر إلى القرن العشرين.

لكى نتقدم أوروبا على النحو الذى نراه الآن كانت بحاجة إلى ثمانية قرون، وكانت محتاجة إلى أن تهضم ما سبق هذه القرون الثمانية من ثقافات وحضارات سابقة قيمة، والتأكيد على حرية التفكير وبعد ذلك الديمقراطية

والبرلمان والدستور، وإعادة الاعتبار للعقل والخشوف الطمعية والنية الخيرة وأنا لا أشتبه أن أثق فى نتائج مسيرية تسعى لاستئصال عما لا يمتن أن يختص، لأن كل شئ محتاج إلى وقت لنضجه الطبيعي، بالطبع أنت لا تنتظر هذا النضوج، ولا تجلس فى منزلك ساكنا وتنتظر أن ينضج المجتمع أو أن يتقدم، لابد أن تعمل من أجل هذا النضج. ولكن لكى تعمل من أجل هذا النضج، لابد أن تكون حرا، فانت لا تستطيع أبدا أن تقسيم أو تعمل اشتراكية بسياسات الاشتراكيين وتحت سياطهم، أو تحت سياط أعضاء الحزب، هذا مستحيل، مادام الذى يقيم الاشتراكية فى الحقيقة هم ليسوا أعضاء الحزب إنما هم العمال والفلاحين وأنا لا أطرح هذا تشككا فى فكرة العدالة، أو لأنى إيمانى بفكرة العدالة لا.. ولكن فقدت كل استعداد لأن أساند أى تجربة تقوم على الاستبداد ولو كانت شعاراتها هى شعارات الجنة، لأنى أعلم أن مصيرها هو هذا المصير، هو هذا السقوط، أصبحت أعلم هذا بفضل النظر فى التاريخ وبفضل الإحساس بأن جواررة الإنسان ليست فيما يحققه ولكن فيما يسعى إليه

ومن الغريب أن المجتمع الليبرالى المصرى الذى كان موجودا قبل ١٩٥٢ أنتج أحزابا اشتراكية، وأنتج شوقا عارفا إلى الاشتراكية، ولما جاءت الاشتراكية فقد الناس الإيمان بها. لإنهم وجودا أنها ليست اشتراكية، إنما هى نوع من الاستبداد.

■ من الذى يضمن تحقيق هذه العدالة والوقوف ضد الاستبداد؟

الذى يضمن هو إيماننا بالمستقبل، إيماننا بأن المستقبل بطبيعته لابد أن يزدى إلى التطور عن طريق الاستجابة للحاجات الإنسانية وحاجات المجتمع الخوف من أن هذه الدعوة فى طرح كل الأفكار فى معترك الحياة، هو ما تنادى به بعض الجماعات الدينية من أجل دعوا كل الأفكار تنصارع فى الشارع المصرى وعلى الجماهير أن تختار بنفسها، هنا منهم أن أسبقيتهم وارضيتهم الدينية والأخلاقية التى يعتمدون عليها فى شعاراتهم هى التى سوف تاتى بهم لمقاييد الحكم؟

- للجماهير لا تشتري الكلام عن الأخلاق "ينكلا" إذا تعارض هذا الكلام مع مصالحها ومع حاجاتها للطعام والسكن والعمل والعلاج والدواء.. إلى غير ذلك فلا خوف على الأخلاق فى نظرى من هذه الجماعات التى لا تزدهر حقا إلا فى

النظم المستتبدة، هذه الجماعات الإرهابية والجماعات المتطرفة عامة، في الأربعينات رشح حسن البنا نفسه للبرلمان، فلم يفز بثلاثة أصوات لأنه كانت هناك حياة سياسية ناضجة وحية وكان هناك تعبير عن الرأي وكان هناك كشف للخدع والأضاليل والأكاذيب والإدعاءات مهما تستترت بستر الدين بالطبع في كل ظرف من الممكن أن تنشأ جماعة بينية أو تنشأ أحزاب تنسبني الأفكار الدينية ولا بأس بهذا لأنه في ظل الديمقراطية والنقد الحقيقي سوف يضطر هذا الحزب الديني إلى أن يتحدث باعتدال وأن يسلم بالمبادئ المشتركة، فمثلاً الأخوان المسلمون كانوا مضطرين في الثلاثينات والإربعينات أن يرفعوا شعار الولاء للدستور لكن الجماعات الدينية بعد أن أطيح بالدستور ومزق تمزيقاً وأصبح من السهل على كل حكومة أن تعطل وتغير وتستبدل بالسلطة وحدها، وتستبدل أصبح سهلاً لها أن تطيح بهذا الدستور، فما دام الدستور لم تعد له كرامة عند المدافعين عن الدستور وعن الدولة المدنية، فكيف يمكن أن تكون له كرامة عند الذين تقوم أفكارهم على أساس أن هذا الدستور بدعة وأن

الدستور الحقيقي هو ما كان قائماً قبل خمسة عشر قرناً. لذلك لا أقول إن علينا عبداً أن نقيم انتخابات ونعطي الأحزاب الدينية حق التشريع والتقدم لها، لا أقول هذا بالطبع وأنا أصلاً لا أرى إن من حق الجماعات الدينية أن تكون لها أحزاباً سياسية، لأن هذا ضد آليات المجتمع بل ممنوع أن يقوم حزب على أساس ديني، لإنني لو سمحت بحزب ديني إسلامي، لأجد أن اسمح بحزب ديني قبطي ويهودي.

■ إذا هناك مبادئ عامة لابد أن نلتزم بها جميعاً. - وهي فصل الدين عن الدولة أولاً فنحن نتبارى ونتسابق في السياسة على من يقدم حلاً لهذه المشكلات أما أن يأتي واحد ويسأل هل أنت كافر ولا مؤمن أقول له لا لا مؤاخذه لأن هذه مسألة بيني وبين الله أما من يعلن المبادئ الإسلامية واستنباط حلول للمشاكل الاجتماعية، أقول له أهلاً وسهلاً، ولكن هذا لا ينبغي أن يعطيك الحق في أن تراقب عقائد الناس، أو أن تعمل "قيتو" على فكرة من الأفكار أو أن تقول إن هذه الجماعة للمسلمين فقط وليست لغير المسلمين، إذاً أردت أن تعمل حزب سياسي يستهدى بالمبادئ الأخلاقية الإسلامية

ولكنه يضع برنامجاً لحل مشاكل المجتمع فهذا حزب مفتوح لكل المصريين بما فيهم المتدينين وغير المتدينين المؤمنين وغير المؤمنين، المسلمين والمسيحيين واليهود والرجال والنساء كما نجد الحزب الاشتراكي المسيحي في أوروبا أو الحزب الديمقراطي المسيحي في فرنسا أو في إسبانيا أو السويد أو إيطاليا ليس معناها أن أتى بالكنيسة لكي تحكم بل معناها إنني أقدم فكرتي على أساس إيمان بمبادئ أخلاقية مستقاة من المسيحية وهذا لا بأس لأن مجتمعنا تسوده المبادئ والمثاليات والعقائد والأخلاقيات الإسلامية طبعاً، وهذه السيادة أساس نستنبط منها حلولاً عملية لمشكلات تتصل في الأساس بالمجتمع ككل.

■ راض عن هذه السيرة ؟ - ليس تماماً، هناك مشروعات مهمة معطلة خصوصاً بسبب انصرافي للكتابة النظرية في السنوات الأخيرة، فانا منذ ثماني سنوات أكتب كل أسبوع، والكتابة - على الأقل بالنسبة لي - ليست عملاً سهلاً، بل عملاً يستغرق وقت ومجهود ويستأثر بكل اهتمامي.

الديوان الصغير

مختارات من شعر
أحمد عبد المعطى حجازي

مرثية للعمرا الجميل



كانها صدرُ القدرِ
تقلُّ ناساً يضحكون في
صفاء
أسنانهم بيضاء في لون
الضياء
رؤوسهم مرَّحة
وجوههم مجلوة مثل
الزهر
كانت بعيداً، ثم مرَّت ،
واختفت
لعلها الآن أمامَ السيدة
ولم أزل أجزُّ ساقى
المجهد!

وأحرفُ مكتوبة من
الضياء
"حاشى الجلاء"
وبعض ريج هين ، بدء
خريف
تزيح ذيلَ عقصة مغيمة
مُهومة
على كتف

والناسُ حولي ساهمون
لا يعرفون بعضهم .. لا
يعرفون
هذا الكتيب
لعله مثلي غريب
أليس يعرف الكلام؟
يقول لي.. حتى .. سلام!

من العقيق والصدف
تُهفُفُ التوبِ الشقيف
وفارسٌ شدَّ قواماً ،
كالمتصر
ذراعاً ، يرتاح في ذراع
أنثى ، كالقمر
وفي ذراعي سلة ، فيها
ثياب!

يا للصديق!
يكاد يلعن الطريق
ما وجهته؟
ما قصته؟
لو كان في جيبى نقوداً
لا لن أعود
لا لن أعود ثانياً بلا نقود
يا قاهره!
أيا قبائلاً متخماً قاعه
يا مذناباً ملحه
يا كافره
أنا هنا لا شيء، كالموتى ،
كرؤيا عابره

والناسُ يمضون سراحاً
لا يحفلون
أشباههم تمضى تباعاً
لا ينظرون
حتى إذا مرَّ الترام ،
بين الزحام
لا يفرعون
لكنني أخشى الترام
كلَّ غريب ههنا يخشى
الترام!
وأقبلت سيارةً مجتحة

الطريق إلى السيدة
- يا عم..
من أين الطريق؟
أين طريق السيدة؟
- أيمناً قليلاً، ثم أيسر
يا بُنى
قال.. ولم ينظر إلى؟
وسرت يا ليل المدينة
أرقق الآه الحزينة
أجزُّ ساقى المجهد
للسيدة
بلا نقود، جائع حتى
الغيا
بلا رفيق
كاننى طفلاً رمته خاطئه
فلم يعره العابرون في
الطريق
حتى الرثاء!
إلى رفاق السيدة
أجزُّ ساقى المجهد
والنور حولي في فرح
قوس قزح

أجر ساقى الجهد
للسيدة! للسيدة!

نوفمبر ١٩٥٥

حب في الظلام

أحبك؟ عيني تقول أحبك
ورنة صوتي تقول
وصمتي الطويل
وكل الرفاق الذين رأوني،
قالوا .. أحبًا
وانت إلي الآن لا تعلمين!

أحبك .. حين أرف
ابتسامي
كعابر درب ، يَمُرُّ لأول
مره
وحين أسلم ، ثم أمسر
سريعاً
لأدخل حجره
وحين تقولين لي .. إرو
شعرا
فأرويه لا أتلق ، خوف
لقاء العيون
فلن لقاء العيون على
الشعر ،
يفتح باباً لطير سجين
أخاف عليه إذا صار
حراً
أخاف عليه إذا حط فوق
يديك
فأقصيته عنهما!

ولكنني في المساء أبوح
أسير على ردمات
السكنة
وأفتح أبواب صدري
وأطلق طيري
أناجى ضياء المدينة
إذا ما تراقصت تحت
الجسور
أقول له .. يا ضياء ، ارو
قلبي فاني أحب
أقول له .. يا أنيس
الراكب والراجلين أحب
لماذا يسير المحب وحيداً؟
لماذا تظل ذراعي تضرب
في الشجرات بغير ذراع؟
ويبهرنى الضوء والظل
حتى

أحس كأنني بعض ظلال
، وبعض ضياء
أحس كأن المدينة تدخل
قلبي
كأن كلاماً يقال ، وناساً
يسرون جنبي
فأحكي لهم عن حبيبي

حبيبي من الريف جاء
كما جئت يوماً ، حبيبي
جاء
وألت بنا الريح في الشمة
جوعي عرايا
فأطعمته قطعة من فؤادي
ومشطت شفره
جعلت عيوني مرايا
والبيسة كلما ذهبياً،
وقلنا نسير

فخير الحياة كثير
ويأخذ دربا ، وأخذ دربا
ولكننا في المساء نتلاقى
فأرو لوجه حبيبي
ولا أتكلم

حبيبي من الريف جاء
وأحكي لهم عنك حتى
ينام على الغرب وجه
القمر
وتستوطن الريح قلب
الشجر
وحين أعوذ ، أقول
لنفسي
غداً سأقول لها كل
شيء!

مايو - ١٩٥٧

موعد في الكهف

لا تسأليني موعداً
لأننا سنلتقي بدون
موعد .. غدا
كما التقينا اليوم ..
نلتقي غدا!

الليل ساقني بلا قصد
هنا
وجدت هذا الكهف
لكن لم أجسد من

مرثية للعمراجميل



هنيهة .. ثم أوصل
المسيرا
لا تسأليني أن أقول في
غيري،

ما قلت هذا المساء
لأنني أحاول النسيان..
يا حبي القصير
أحاول النسيان حتى لا
يراني النهار
يعرفني .. يكشف عن
وجهي الستار

كنت شجاعاً ذات يوم
لكنني أكلت من طعام
أعدائي،

فصرت مقعداً
وكنت شاعراً حكيماً ذات
يوم

حتى إذا استطعت أن
أحمل اللفظين،
معنى واحداً

فقدت حكمتي ، وضاع
الشعر مني بدداً
وكنت عاشقاً وقياً ذات
يوم

لكنني أفقد روعي في
النهار
وأستحيل في أواخر
الليالي شبحاً

مرتعداً
أسأل نفسي ، عندما
أصحو علي ظلي
وحيداً هامداً
ملقي بأرض الكهف ،
مكسوراً على أصل الجدار
هل انتهى زماننا؟
كنت أظنه ابتداء

عيناك يا إكلمتين لم
تقالا .. أبداً
خانهما التعبير حتى ظلتا
.. كما هما
راهبتين ، تلبسان
الأسودا
تنتظران ليلة العرس ..
سدى

انتظريني كل ليلة هنا
قد لا أجيء!
وقد أجيء!
قبلتنا طويلة
وليل بؤسنا دفى!

١٩٦٣

الموت فجأة

حملت رقم هاتفي
واسمى ، وعنواني
حتى إذا سبقت فجأة
تعرفت على
وجاء إخواني!

أصدقائي أحداً
دسست نفسي بينكم
لكنني أحس أني لم أزل
مطارداً
إني أنا الراعي القديم
من يا ترى يذكرني؟
بعد اختفاء الفارس
الشهيد ، والشيخ الحكيم
من يا ترى يذكرني؟
من بعد أن فقدت
إيماني، وصرت ملحداً
من يا ترى يذكرني؟
ليس سنوى الوحش
الذي ينهش صدري،
دون صوت .. أو
صدى!

عينك ملجأ الأخير
أمسح خدي فيها
منتظراً نهايتي .. في
بقعة الضوء المثير
عينك عشب وندى
أفرش ظلي فيها

تصوّروا لو أنكم لم
حضرُوا
ماذا يكون؟!
أظنّ في شلاجة الموتى
طوالّ ليلتين
يهتز سلكُ الهاتفِ الباردِ
في الليل، ويبدأ الرنين
بلا جواب.. مرة ..
ومرتين!

يذهب إنسان إلى أمي ..
وينعاني
أمّي تلك المرأة الريفية
الحزينة
كيف تسير وحدها في
هذه المدينة
تحمل عنواني
كيف ستقضى ليّها
بجانبي
في الردهة الشاسعة
السكنية
تقهرها وحدتها
يريحها انفرادها بحزنها
حيث تظل تستعيد وحدها
أحزانها الدفينة
تنسج من دموعها
السوداء أكفاني!

يا ليت أمي وشمتني في
أخضرار ساعدي
كيلا أتوه
كيلا أخون والدي
كيلا يضيع وجهي الأول
تحت وجهي الثاني
حين أرى أن الرجال

والنساء يخرجون صامتين
من بعد ما ظلوا أمامي
ساعتين ، ما تبادلنا النظر
ولا تغيرت أمامنا الصور
حين أرى أن الحياة قد
خلّت من الجنون
ورفّ فوق الكلّ طائرُ
السكون
أحس أني ميت فعلاً،
واضطجعت صامتاً
أرقب هذا العالم الفاني

١٩٦٤

لأحد

رأيت نفسي أعبّر الشارع
، عاريّ الجسد
أغضّ طرفي خجلاً من
عورتى
ثم أمده لأستجدي التفاتاً
عابراً،
نظرة إشفاقٍ علىّ من
أحد
لم أجدا

إذن..
لو أننى - لا قدر الله -
أصبّيتُ باجنون
وسيرت أبكى عارياً .. بلا
حياء
فلن يردّ واحدٌ علىّ
أطرافه الرداء

لو أننى - لا قدر الله -
سُجنتُ، ثم عدتُ جائعاً
يمنعني من السسؤال
الكبيراء
فلن يردّ بعضٌ جوّعي
واحدٌ من هؤلاء

هذا الزحام .. لا أحد!

١٩٦٤

مرثية لأعب سيرك

في العالم المملوء أخطاءً
مطالبٌ وحدك ألا تُخطئنا
لأنّ جسمك النحيل
لو مرّة أسرع أو أبطأ
هو ، وغطى الأرض
أشلاء!

في أيّ ليلة تُرى يقبّع
ذلك الخطأ
في هذه الليلة أو في
غيرها من الليال
حين يغفّض في
مصاييح المكان نورها
وتنطفئ
ويسحب الناس
صياحهم،
عليّ مقديمتك المفروش
أضواء!

مرثية للعمر الجميل



كالأسد الهاديء ساعة
الخطر

وهو مخاتلٌ، فيبدو ناثماً
بيننا يُعدُّ نفسه للوثبة
المستعرة

وهو خفيٌّ لا يرى
لكنه تحتك يعلك الحجر
منتظراً سقطتك المنتظرة
في لحظة تغفلُ فيها عن
حساب الخطو

أو تفقد فيهما حكمة
المبادرة

إذ تعرض الذكرى
تغطي غريها الفاجئا
وحيدة معتذرة
أو يقف الزهو على رأسك
طيراً

شارباً ممتلئاً
منتشياً بالصمت، مذهبوا
عن الأرجوحة المنهدرة

حين تدور الدائرة
تنبض تحتك الحبال
مثملاً أنبض رام وتره
تنغرس الصرخة في
الليل،

كما طوح لصن خنجره
حين تدور دائرته

يرتبك الضوء على
الجسم المهيض المرتطم
على الذراع المتشهدل
الكسير والقدم

وتبتسم
كأنما عرفت أشياء
وصدقت النبأ

١٩٦٦

يبضاء
تعاركتُ وافترقتُ على
محيط الدائرة
وأنت تهدي فُكَّ المربعِ
الآن والآن
تستوقفُ الناسَ أمامَ
اللحظة المدمرة

وأنت في منازل الموت تلج
عابثاً مجترئاً
وأنت تفلتُ الحبال
للحبال
تركتُ ملجأ، وما أدركتُ
بعد ملجأ

فيجمد الرعبُ على
الوجوه لذة، وإشفاقاً،
وأصفاةً

حتى تعود مستقراً هادئاً
ترفع كفيك على رأس
الملأ
في أي ليلة تُرى يقبض
ذلك الخطأ

ممدداً تحتك في الظلمة،
يجتر انتظارة

الثقيل
كانه الوحش الخرافي
الذي ما رُوِّضت كف بشر
فهو جميل!

كأنه الطاووس،
جذابٌ كآفعي،
ورشيقي كالنمر!
وهو جليل!

حين تلوح مثل فارس
يجيل الطرف في مدينته
موذعاً، يطلب ود الناس،
في صمت نبيل
ثم تسيير نحو أول
الحبال،

مستقيماً موميأ
وهم يدقون على إيقاع
خطوك الطبول
ويملأون الملعب الواسع
ضوضاءً

ثم يقولون: ابتدءاً
في أي ليلة تُرى يقبض
ذلك الخطأ

حين يصير الجسم نهباً
الخوف والغامرة
وتصبح الأقدام والأذرع
أحياءً

تمتد وحدها
وتستعيد من قاع المنون
نفسها
كأن حيات تلوث،
قططاً توحشت، سوداء

مرثية للممر الجميل

(في ذكرى عبد
الناصر)

هذه آخر الأرض!
لم يبقَ إلا الفراغ
سأسوي هنالك قبراً
وأجعل شاهده مِرْقَةً من
لوائك
ثم أقول سلاماً!!

زمن الغزوات ماضي ،
ولرفاق
ذهبوا ، ورجعنا يتامى
هل سـوى زهرتين
أضمهما فوق قبرك ،
ثم أمزق عن قدمي الوثاق
إنني قد تبعتك من أول
الحلم ،

من أول اليأس
حتى نهايته ،
ووفيت الأماما
ورحلت وراءك من
مستحيل إلى مستحيل
لم أكن أشتهي أن أرى
لون عينيك ،

أو أن أميط
الثاماً

كنت أمشي وراء دمي
فأرى مدناً تتلألاً مثل
البراعم ،

حيث يغيم المدى
ويضيع الصهيل
والحصون تساقط حولي ،
وأصرخ في الناس! يوم

بيوم ،
وقرطبة الملتقى والعناق
آه! هل يخسّد الدم
صاحبة ،

هل تكون الدماء التي
عشقتك حراماً!
تلك غرناطة سقطت!
ورأيتك تسقط دون جراح ،
كما يسقط النجم دون
احتراق!
فحملتك كالطفل بين يدي
وهرولت ،

أكرم أيامنا أن
تدوس عليها الخيول
وتسللت عبر المدينة حتى
وصلت إلى البحر ،
كهلاً يسير
بجثة صاحبه ،
في ختام السباق!

من ترى يحمل الآن عبء
الهزيمة فينا
المغنى الذي طاف يبحث
للحلم عن جسو يرتديه
أم هو الملك المدعى أن
حلم المغني تجسّد فيه
هل خدعت بملكك حتى
حسبتك صاحبي المنتظر

أم خدعت بأغنيتي ،
وانتظرت الذي وعدتك به
ثم لم تنتصر
أم خدعنا معاً بسراب
الزمان الجميل!؟

كان بيتي بقرطبة ،

والساء بساطة
وقلبي إبريق خمير ،
وبين يدئ النجوم
صاح بي صائح: لا
تصدّق!

ولكنني كذت أضرب
أوتار قيثارتى ،
باحثاً عن قرارة صوت
قديم
لم أكن بالصدّق ، أو
بالكذب ،

كنت أغنى ، وكان
الندامي
يملاؤن السماء رضى
وابتساماً!

والسما صحارى ،
وظهر مدينتنا صهوة ،
والطريق
من القدس للقادسية جُدٌّ
طويل

قلت لي:
كيف نمضي بغير دليل
قلت:

هاك المدينة تحتك ،
فانظر وجوه سلاطينها
الفابرين ،

معلقة فوق أبوابها ،
واتق الله فينا!

كنت أحلم حينئذ ،
كنت في قلعة من قلاع
المدينة ملقى سجيناً
كنت أكتب مظلمة ،
وأراقب موكبك الذهبي

مرثية للعمر الجميل



أغنى لمن سوف يأتي،
فترجع قرطبة وتجاوز
الشفاعة
صاح بي صائح: انج
انتأ

ولكنني كنت في دم
قرطبة أتمزق،
عبر المخاض الأليم
كنت أضرب أوتار
قيثارتى،
باحثاً عن قرارة صوت
قديم
صحت بي أنت..

هل كنت أنت الذي
انتظرت المدينة،
هل كنت أنت؟
أه لا تسألوني جواباً،
أنا لم أكن شاهداً أبداً
إنني قاتل أو قاتل
وأنا طالب الدم،
طالب لؤلؤة المستحيل
كان بيتي بقرطبة
بعث قيثارتى، ثم جزت
المضيق

قاصداً مكة، والطريق
رائع.. كنت وحسني
وكانت بلادي دليلى
وكان محمد فوق الماذن
يمسك طرف الهلال
وينير سبيلي
ويوقف خيل الفرنجة
يمسحها شجراً أخضراً
في التلال
إنني أحلم الآن
بيتي، كان بقرطبة،

ليس الذي وعدتنا
السماء؟
والمساء خلاء
وأهل المدينة غسرقى
يموتون تحت المجاعة
ويصبحون فوق الماذن
أن الحوانيت مغلقة
وصلاة الجماعة
باطلة، والفرنجة قادمة،
فالنساء النجاء
ووقفت على شرفات
المدينة أشهدا،
وهي تشحب بين يدي
كطفل،

ويختلط الرفق المتصاعد
حول مساجدها
بالكاء
وأنا العاشق المستحش
قوافي من يوم أن ولدت،
تهت فيها، وضاع دليلى
يا ترى هل هو الموت؟
هل هو ميلادها الحق؟
من يستطيع الشهادة
أنا لا

لم أكن شاهداً أبداً
إنني قاتل أو قاتل
مئتين مواتاً،
وأهلك عشرين عمراً
وأخيت روح الفصول
تتوارى عصوركم وأظل

فتأخذني نشوة، وأمزق
مظلمتي،
ثم أكتب فيك قصيدة

آه يا سيدي!
كم عطشنا. إلى زمن
ياخذ القلب،
قلنا لك اصنع كما
تشتهي،
وأعد للمدينة لؤلؤة
العدل،
لؤلؤة المستحيل الفريدة
صاح بي صائح لا
تبايع

ولكنني كنت أضرب
أوتار قيثارتى،
باحثاً عن قرارة صوت
قديم
لم أكن أتحدث عن ملكي،
كنت أبحث عن رجل،
أخبر القلب أن قيامته
أوشكت.
كيف أعرف أن الذي
بايعته المدينة،

بعث قيثارتى ، واشتريت
طعام
ورحلت إلى بلدٍ لست
أدرى اسمها ،
جعت فيها
وانضمت لطائفة الفقراء
بها ،
واتخذت إماماً
هل هو الوحي؟
أم أنه الراى يا سيدى
والكيدة
هل أمرنا بأن نرفع
السيف؟
أم نعطى الخد؟
هل نلصق صلب الملك؟ أم
نتفرق فى الصحراء؟
ولقيت . أنت الذى قلت
لى:
عد لغرناطة ، وادع أهل
الجزيرة أن يتبعونى ،
وأحى العقيدة
إننى أحلم الآن.
لم تات
بل جاء جيش الفرنجة
فاحتلمونا إلى البحر
نبكى على الملك.
لا . لست أبكى على الملك ،
لكن على غمر ضائع لم
يكن غير وهم جميل
فوداعاً هنا يا اميرى!
أن لى أن أعود لقيثارتى ،
وأواصل ملحمتى
وعبورى
تلك غرناطة تختفى
ويلف الضباب ما ذنّها

وتغشى المياه سفائنها
وتعود إلى قبرك الملك
بها ،
وأعود إلى قدرى
ومصيرى
من ترى يعلم الآن فى أى
أرض أموت؟
وفى أى أرض يكون
نشورى؟
إننى ضائع فى البلاد
ضائع بين تاريخى
المستحيل ،
وتاريخى المستعاد
حامل فى دمي نكبتى
حامل خطاي وسقوطى
هل ترى أتذكر صوتى
القديم ،
فيبعثى الله من تحت هذا
الرماد
أم أغيب كما غبت أنت ،
وتسقط غرناطة فى
الحيط!
سبتمبر ١٩٧١
اغتيال
إننى قاتله!
أفرغت فيه عشر طلقات ،
ترى كيف يحس الدم
هذا المطر النارى.
ينهار فجائياً عليه ، وهو
يحلم؟
ربما داخله قبل مجيئى ،

ذلك الخوف الغريزى ،
فندحاه ، وألقى فى
الكان
نظرة ، فنتبه الحراس ،
فامتد على جبهته برد
الأمان
ثم دوت طلقتى الأولى ،
رأيت الحرس المذعور
يجرى
ورأيت الفندق الماهول
يخلو من سوانا .
فكانى خفت من نفسى ،
وأطلقت ، وأطلقت عليه
وهو مشدود إلى زاوية
النار ،
كما لو أنه قد وطن
النفس على استقبالها
حين تدمد
لم يكن يهرب منى .
كان قد أصبح مشدوداً
بخط غير مرئى
إلى موت محتم
فأدار الجسد الصامت
نحوى
يتقاضانى الذى يكفيه
من حقدى ،
إلى أن يعرف الراحة
من هذا اللقاء المتهم .
أه ما بين ارتجاف
الوجه قبل الطلق ،
حتى تستقر النار فى
اللحم ،
ترى أى حديث متلثم

مرثية للعمر الجميل



هذا الوقت.

موصولا بشيء يتحطم؟

آه يا حبي الذي لا يتكلم
جئتني قبل زمانى!
ثم أخلفت مواعيدك حتى
كدت أهرم

لم أصلق أنها منحتني
كل شيء مرة واحدة
أنزلها سائقها،

فانفلتت داخله
ترفل في نيل وديع
وتعزّت مثلما تفعل لو

كانت تعزّت وحدها
كان الريح
زغيا في الأرض،

والأصوات تأتي بعد أن
تفقد معناها
وضوء الشمس يأتي من

زجاج
ثم ينحل ويعطى جسمها
بقعا طيفيئة تهرب مني

كلما لامستها،
حتى إذا قلت لها: من
أنت؟ فرت

دون أن تترك لي حتى
اسمها!

آه! عشرون ربيعا
وأنا أنتظر الخطو الذي
يهبط في رفق

وأعتك وأحلم
وأنا أمسك في جلدي من
لمسها

أننى لم أعطه رة السؤال
أولم ندخل شريكين
معاً؟

هل كان من حقى في هذا
النزال
أن أرى وجه غريمى

دون أن أجعله يشهد
وجهى؟
كان جلاداً

وقد جاء بهذا الوجه
لكنى دخلت البهو بالوجه
المثلث

وهو حقاً يستحق الموت
لكن تمام العسدل أن
أشهده أنى ولئى الدم،

أنى الشفرة الأخرى على
خنجره الدامي المسمم
ربما كان إذا جاوبته

قأوم،
أو فر،
أو استنجد،

أو ناشدنى معترفا
بالذنب،
أن أمنحه مغفرتى.

لكنه أومأ لى إيماءة
غامضة
ثم مضى محتفيا بالموت

محفوظاً بأصوات تنادى
وأنا أهوى، وأهوى
ساقطاً فى زمن يسبق

كان يجرى بيننا؟
هل قال لى: من أنت؟
كانت أغنيات من بلادى
وقتها تلمع فى ذاكرتى
والطر النارئ يغفلو

ويجمجم
مزمراً فى صخرة
الجسم المعادى

وأصلاً بين ارتعاشات
الدم الأعجم فيه
وارتعاشات الزناد

عاقداً ما بيننا صلحاً
نهائياً
كأنى كنت وخشاً حينما

انهرت عليه
شارباً من دمه كأساً
كأنى كنت ظمآن إلى

شيء حقيقى كهذا الجرح
فاسترضعته
والموت يلتف علينا ..

ويخيم
من أنا حقاً؟
ترى هل كان عدلاً

ما ترك الأيام للعاشق،
أعدو خلف ما يهرب من
صورتها
وأصدأ النوم والنسيان
عنها وأجوع
وأنا أطوى بلاد الله،
لا أملك إلا وردة حمراء.
فوق الجسر قال المخبر
السري: من أنت؟
أجبت المخبر السري:
مفغرم!

هل ترى مرّت؟
فلم يدرك وأقصاني عن
الجسر
دخلت البهو،
كان المخبر السري يعدو
فقدت الوردة الحمراء
صارت طلقة
صارت حريقاً
وهو يعدون خلفي
وأنا ألث إعياء
وأذوي،
وأضيق!

كانت المرفأ داراً للجميع
قلت فلأعطر النهار أسما،
وأعطى الليل إسما
وجعلت القلب قلبين،
تعلمت الذي يجعل من
وجهي ترياقاً وسماً
وتعلمت كلاماً من لغات
الأرض،
أستهوى الغريبات به ليلاً
وأصطاد الدموع!
صسرت إن غنيت في

الأسواق طارت نحوى
الأشياء
أو أو مات في الملهى إلى
غانية
صارت على مائدتي
جارية
أو .. أوقعت بي شرطة
المرفأ عادت
دون أن تدرك إلا شبحاً
ليس يسمى!
ما الذي أوقعتني في هذه
المرّة؟

هل دأت على الخمر
أم بائعة الزهر
أم انهار قناعي بفتة
وانفضح السر المنيغ!
كلهم كانوا خصومي،
البهؤ، والحيطان،
والمرم، والحراس،
والأمن الذي في أعين
النسوة والأطفال،
كانوا يتحاشون قدومي
كلهم في ألفة صامتة
تشملهم

كانوا يجيشون ويمضون
إلى أن يلحقوني
فيصيب الذعر ما علق في
أفواههم من كلمات
ويديروا النظرات
قلت: كم قبلت تكفى لكى
تهدم هذا العالم الفاسد
واستضحكت في نفسي
لهذا خاطر الشرير،
كم ألف سنه!
سوف تمضى، قبل أن

تسترجع الأرض بينها
وتعود الأزمنة!
قال لى: من أنت؟
كانت أغنيات من بلادى
وقتها تلعب في ذاكرتي،
والطر الناري يعلو
ويججم
مزهراً في صخرة
الجسم المعادي
واصلاً بين ارتعاشات
الدم الأعجم فيه
وأرتعاشات الزناد
عاقداً ما بيننا صلحا
نهائياً،
كانت كنت وحشا حينما
انهرت عليه
شارباً من دمه كأساً،
كسني كنت ظمآن إلى
شيء حقيقي كهذا الجرح
فاسترضعته،
والموت يلتف علينا ..
ويخيم!

من أنا حقاً؟ شري هل
كان يدري،
أنه ألقي سؤالا خطراً
أنه، لو لم أجب، يوشك
أن يهزمي
يوشك أن يرجع لى
منتصراً!

١٩٧١

مرثية للعمر الجميل



الأصدقاء،

وفى فمه الكلمات
القديمة!

إنهم ينشثون مدائن فوق
الهزيمة

إنهم يعدّون بأزمنة من
خراب ويأس

ويتخذون لها حرسا
وحكومه!

فانتبه!

قد شربت كثيرا،
وأدمنت طول السهر

وأخطأت الكأس تعلق بقلبك
من زمن القبح

تعودت عند الخطر
وتراوح على العتبات كما

علمتنا الليال
نلتقي مزعمين الترحل،

ناخذ عدتنا من عقار
ونلبس أقنعة، ونجسوم

على اللحظات الحميمه
ونصير كأن قد وصلنا

فننهال فوق التماثيل
نلمسها

ونمرق أوجسها توبة
وندامه

ثم يدركنا عقننا بعد حين
فنصلح هيئتنا، ونقص

جناح الخيال
ونعود إلى أهنا،

فلماذا شربت الشراب
نقى، وماذا رأيت؟

ولماذا رجعنا، وأوغلت
أنت؟

وأوممه

وتفودك حيث ترى ما
ترى

فتثور عينيك خضرة
شبه

وتسبح خديك من زغب
الكائنات نعومه

فتغذ وأنت هنا بيننا
فكانك سوف تمد يدا،

وستقطف وردا،
وتفيسل وجهك فى نبع

ماء قريب
كم تمنيت لو أننى يا

حبيبى
قد صرخت وراءك:

يا أيها الراحل المتعجل
ألق الرحان

برهة
واملا العين مما يحيط بنا

من قذى ودماه
إنهم يأكلون لحسوم

الصغار
ويخترعون مشائق للروح

تستلها
ويظل القتيلى يعيش،

ويغشى المقاهى،
ويعشق زوجته، وينام

ويكذب فى جاره للمباحث
نثرا وشعرا

وفى عينه جثث

السفر

(إلى وحيد النقاش)

كم تمنيت لو أننى يا
حبيبى

قد نهيتك عن هذه
الكأس،

أوصدت دونك هذا
الجمال

الترام الذى يقتفى
خطواتك،

والهيج المحدثون بقلبك،
والبتقى، والضلال

كم تمنيت لو أننى قد
نهيتك عن هذه الابتسامة،

لونهيتك عن أن تصيح
إلى هذه الاستغاثة،

وفى تمد إليك
الظلال

وتضمك بين جناحين
من خضرة

بين شديدين من لوة

إننى أدرك الآن ماذا
جرى لك،
أشهدك الآن مستسلماً
لاكتشافك،
منتقلاً خلف وجهك فى
النبع،
مستغرقاً فى الوسامة،
يتنزل حولك زهر
وتصعد أغنية
وتطير يمامه
فترقى .. ترقى .. إلى أن
تعانق وجهك فى لحظة
ثم تصحو لنا صارخاً
فاذا نحن فى الطرقات
نخلص أقدامنا
ونطيل الحذرا
استرح يا طيبى
إن دائى الإقامة
ودوائى السفر!

يونية ١٩٧١

بطالة

أنا، والثورة العربية
نبحث عن عملي فى
شوارع باريس
نبحث عن غرفة
نتسكع فى شمس ابريل
إن زماناً مضى
وزماناً يجيء!
قلت للثورة العربية:
لا بد أن ترجعى أنت

أما أنا
فأنا هالك
تحت هذا الرذاذ الدقيق!

أبريل ١٩٧٤

جيرنيكا

أو

الساعة الخامسة

تحت سقف البرلمان!
بحارة ماجلان:
كانت الشمس التى
تلفحنا فوق مدار
السرطان
زهرة مقرورة
فوق مدار الجدري

ليست هذه الأرض إذن
تقاحة
بل صخرة تقلت منا
فى التقاويم التى لم
نكتشف إيقاعها الصعب
فمن يوقف هذا الدوران
ساعة
ندفن ماجلان فيها
وتشم الريح، هل تحمل
طعم الشاطئ الآخر؟
كم تبعد شيلي عن
نيويورك

وعن موسكو؟
وكم قبس من الساحل
للساحل؟

كم مئيل شرى بين
الكلاشكوف والأیدی
وكم يبعد مبنى البرلمان
عن سلاح الطيران؟

بابلو نيرودا:
ها هو الثور الضراعى
يقوم الآن من لوحات
يكاسو

خطبة لوسياس الأخيرة:
كان لوسياس على
سجادة البهو قتيلاً
هذه خطبته الأولى
التي توج فيها بامتشاق
السيف أغنياته للحق
لكن بعد أن فات الأوان
سقط السيف من الكف
التي كم رقرقت
فقوق رؤوس الناس
با لحكمة!

فى الستين يا لوسياس
لن تحسن تلك المهنة
الأخرى
ولو صرت اشتراكيا
وقاسمت أرقاء اثينا
الخبز والخمر
وهل كنت أخذت القصر
بالسيف
لكى تمنعه بالسيف؟
لا بأس إذن
أن يقتل الجند خطيباً

مرثية للعمر الجميل



والرئيس الاشتراكي على
سجادة البهو
بنظارته، شيخٌ وحيدٌ
هجرة هيبة المنصب
والحراس قتل حوله
والدم مازال طرياً.

وجنود الانقلاب الجامدو
الأوجه

يلقون على جثته القبض
ويصطفون كالأعمدة

الجوفاء في البهو
ولن تمضي سوى بضعة

أيام
وتأتي فرق التنظيف كي

تفسل هذا الدم بالماء
وتحوم على الحدان

أثار الدخان!

نوفمبر ١٩٧٣

مرثية لكارل ماركس

كيف تشتعل الثورة الآن
من غير شرقة في المقامى

وكيف تكون البناءات
أعلى من المقصلة!

الفضاء اختفى
والمكان له الآن سبعة

أزمنة
والنهارات أقصر مما

يحدث عنها العجائز
والجافلات تسد طريق

مواكبنا المقبلة

والخز ومن ليل المراعى
لتشم النار في العشب

الشتائى
ومن يعطيك أسماء الذين

استشهدوا قبلك؟
في الستين يأتي الثور

في هيئته العصرية النكراء
في حلة الصفراء يأتي.

بينما أنت هنا وحدة
ملقى في فراش المرض

الملعون
ماذا؟

قد تأخرت كثيراً أيها
الثور الخرافى

تأخرت كثيراً
أيها الثور الجبان!

المشهد الأخير من فيلم
Z:

كان نواب الأقاليم
يشهدون على الأعين ظل

القبعات
السود في خوف فكاهى

وينسلون في الليل
فرادى.

تلك سياراتهم مذعورة
تسرق كالفيران

في منعطف الوادى الذى
يمتد مثل الأفق

ومن أشعار لوركا
بينما أصبحت شيخاً

عاجزاً عن أن ترى
روعة الوحشية الكبر

وتلقاه بذات العنفوان
في الثلاثين التى لم

تتكرر أبداً، كنت تناديه
وتفويه بزخات السهام

الحمر أن يأتي،
وتعطيه الأمان

واقفاً في ليل غرناطة
بالجيتار.

أطلقت رياحين
الشبايك

وايقتت عصفير
الكتدرائية الخضراء

في تلك الثلاثين التى لم
تتكررا

من يغنيك النشيد
الأسمى الآن

من يدنيك من أرض
الهنود الحمر

من رائحة التثرات

ولك الآن أن تستريح
فإن المقاصد صارت
مطابخ آليّة
والتماثيل يلقي لها
بالنقود
فتمسك أعضائها وتبول
نيذا!
شرى،
كيف تشتعل الثورة الآن
في هذه الجثّة المهزلة!
كان لي ذات يوم قميص
من القطن
ألبسه أنا والريح
كانت سماء تدغدغ ظهري
وشمس تلاعني بالرايا
أولى - كان - أن أجرّح
الأرض باسمي
وأشهد عبر رؤوس
النخيل
منزلاً وصبايا
يرطبن بالماء باحتة
ويهيئن آلة عرس
تعاودني ، بعد أن تختفى
الشمس ، أصدأؤه
متقطعة في الحقول
كان لي أصدقاء كثيرون
ماتوا ، أو انتحروا في
الصبا
أو لعل أنا الميت الذاكر
الآن أوجههم
تتعانق راضية في حدائق
أيامنا
بينما أقلب تحت دخان
ثقبيل!
كيف تجتمع الأزمنة

بينما هي تهرب من يدنا
ثم تسقط في خارج
الأمكنة!

أغنية نقاشرة

صنّت نفسي عما يدث
نفسى
وترفعت عن جدأ كلّ جنس
البحترى
اختلاف النهار والليل
ينسى
الذكرى إلى الصبا وإيام أنس
شوقى

هذه ريحها . كأنّ رحيلى
كان حلماً ،
وعودتى اليوم صحوى
هذا النهار نهارى
وهذه الشمس شمسي
شجر في دمي يجيش ،
صباحات خريف من أول
العمر
مغسولة بطلّ
ومنقطة بسرب من الطير ،
وأس
في الضفتين ، وورس
ووجوه تتابع في مداراتها
شأدى ،
أنا ديها
ولكنها تواصل معراجها
القصي وتذوى
بين الأسى ، والتأسى
عللاني بوقفة
(هنا كان حسن فؤاد)
كان يسخو على السجون

بأيام الجميلة ،
يعطى الوجوه سمتاً
وأسماء ،
ويعطى الأشياء خبزاً وماء
ويردّ القضاء للناس ، بينيه
منزلاً ،
ويشيع الدفء فيه ،
والألف الخضراء
وله الطمى ، والجنائن ،
والنيل ،
له الفجر ، والشوارع ،
والعيد ،
له مولد النبى ، وشم
النسيم ،
ينهل منها ، ويمنح
البسطة .

(وهنا كان صلاح جاهين)
ذلك الطفل!
كان يمشى بكفيه في
المدينة والقاموس
تنهض من موتها الكلمات
وتستعيد صباها
كلمات ، هي الهواكير من
كل نطفة ،
وهي الوردة أولى الأشياء
، أولى الأغاني
كلمات من المدينة ،
من تحت سورها ،
شرقات
شرقات تزينت يوم أن جاء ،
نساء أسلمته قلعة الروح ،
وأطفال حواليه ، صبية
وينات
ذلك الطفل!

مرثية للعمر الجميل



فهل آن أن نفى لظل
ونجلى بعد لیس؟
أصدقائي همومو،
وسواهم كما علمت،
ولن أمزج الطهور برجس
ويدى فى يد التى خباتنى فى
صدرها
وينت لى
من سرهما فى المنافى قسراً
وأورت سناني
ونورت لى هجسى
وجهبها مقبل،
رفيف بيا
والنجمتان من الحزن
اخضلتا بغمام
ويداها ممدودتان تقمران
جينيى
وتأخذان برأسى
وجهبها مقبل
أرى الأرض تشفى فى سماء
قريبه
وعليها من كل ما أخرجت
حشاها أمم تمشى،
كما يكون إذا أمطرت سماء،
فهزت أرضاً،
ونورت الأفق، وأبقت على
الغصون نداها
وكان النشيد يقبل من صمت،
ويهت ناعلاً،
ثم يعلو على الشفاه، ويعلو
بعد ارتجاف وهمس
يا رفيقى!
فانشرا على البلاد قميصى
وأدير على المنازل كاسى
وأدير على المنازل كاسى

وتنهال فوق جذعى رؤاها
كنت وحدى،
وكان ثمة موسيقى تنتهى
وأنا بين برزخ، وعمود
وغيبه، وحضور
زمن يلتقى منازلہ الأولى،
فلا يدرك منها إلا طولاً،
طولا
أتراى يادلت حلماً بحلم
ووصلت اغتراب يوم بأمس؟
يا رفيقى! بصترانى
هل مدينة عاد
وعليها دم حميم ينادى
والموت يعصف عصفاً؟
نهر مهان
وأيام دخان
وسماء مرشوقة بالأكاذيب،
والملوك طفاة
يمشون فى الناس خسفاً
يا رفيقى!
فانشرا على البلاد قميصى
وأدير على المنازل كاسى
وطنى!
ما شغلت عنه،
وما بعث لماً،
صنت نفسى
عما يدنس نفسى
فاكشفى هذه السحابة عن
وجهك النقى،
أنا العاشق المقيم،
مُغفبك!
حملت الاسم العظيم،
ولم أرحل سوى فيك،

كيف مات؟
رأى الكلمة اللعينة تتسلل من
القاموس للحلم
فاستراح إلى الصمت،
وأطفال آخرون غواة
طلبوا الموت فى الصباح،
وماتوا!
شجر فى دمي يجيش
نسيم من أخريات الليالى
فيه شمس زرقاء، فل قديم
لم يزل فى دمي يفور،
وكنا
أنا والقاهرة الوجه والمرايا
خلعنا أشباهنا.
ودخلنا الزمان نصبح فى
عمرنا الجميل ونمسي
علاني بوقفة
(هنا كانت قهوة عبد الله،
ومتحف الفن
الحديث، وإيزافيتش، ودار
الأوبرا...)
وهنا كانت ليلتى، وسريرى
دهشتى الأولى، واعترتنى
موسيقى
اعتراى منها بكاء.
وكانت
تلم ما قرطه متى يداها

القاهرة ١٨/٩/١٩٨٧

حجازي: من الالتزام الثوري إلى مغامرة الحداثة

د. ماهر شفيق فريد

وعندما القوه في سيارة
بيضاء

حسامت على مكانه
المخضوب بالدماء
ذباية خضراء !!

والمخدع من الشعر
الحسي الصداح، كبعض
قصائد إلياس أبو شبكة
ونزار قباني، وهو ليس شعرا
ذا بال. فالباشرة في معالجة
الجنس ليست أقل سوءا من
المباشرة في معالجة
السياسة.

ويكتب حجازي شعرا
قصصيا أشبه بالمواعيل
(البالاد) كما في قصته
"الأميرة والفتى الذي يكلم
المساء" ومذبحة القلعة
وتنتهي هذه الأخيرة بالبيتين
الجميلين :

وحصانا يهبط القلعة وحده
مطرقا يمدح في صمت

حزين

إن بعض أبيات حجازي
تمتكت في الذائقة ولا يمكن
أن تبرحها: لأنها نموذج
للتلازم الكامل بين ما يريد أن
يقوله وطريقة قوله. وهكذا
يجد الإنسان نفسه أحيانا

اتلقى الوحي من شيطان
شعري

وعلى خدى دمة
وعلى مكتب الصامت شمعة
ترسم الظل على وجهي
الكثير

وهي تدوى في الذهب
وفي الطريق إلى السيدة
ينفجر سخط الشاعر على
المدينة في عبارات حادة :

يا قاهرة !
أيا قبايا متخيمات قاعدة
يا مثذنات ملحدة
يا كافرة

ويتمكن - حتى في هذه
المرحلة المبكرة - من كتابة
أبيات لا تنسى:

يا أيها الطفل الذي ما زال
عند العاشرة
لكن عينيه تجولتا كثيرا في
الزمن

"لن تغنى؟"

والواقع أن حجازي - كما
كتب الدكتور لويس عوض عن
ديوانه الأول - أشبه بكيثس
في ثرائه الحسي، وقدرته على
مزج الألوان والروائح
والأصباغ. انظر إلى ختام
مقتل صبي :

النموذج الذي يبرز من
شعر أحمد عبد المعطي

حجازي الباكر - كما كتب
الشاعر ذاته عن تجربته
الشعرية - هو نموذج الثوري

والقريب، فهو ياهي رؤيا
الثورة الأبدية، وشعوره
بالاغتراب عن المدينة التي

جاءها من الريف، وإيمانه
بالاشتراكية، وإحساسه
باستلاب الإنسان في المجتمع

الرأسمالي الحديث، كلها
تضفي على هذا الحبس
بالاغتراب بعدا فكريا وثرأ

عقليا.

في قصيدة "العام السادس
عشر"، وهي شهادة ميلاد
الشاعر، نلمح تصورا
رومانتيكيا لدور الشاعر،

وكاننا مع بيرون أو كيتس :

كان حلمي أن أظل الليل

ساهر

جنب قنينة خمر

تاركنا شعري مهدول

الخصل

مطلقا فكري في كل السبل

يترنم، ربما بعد أن نسي اسم الشاعر، بأبيات من نوع "أحببت العالم ذات مساء (ميلاد الكلمات) أو بالأمس طائر الغرام زارني (حلم ليلة فارغة) أو غداً سأقول لها كل شيء "حب في الظلام" أو "سميت جنبي يوماً عفة" (العيون).

والشاعر ذو خيال تاريخي ينتقل بين القاهرة ودمشق وبغداد وبيروت وأوراس وغرناطة، ويقلع في أن يرسم لها صوراً معبرة من نوع: بغداد درب صامت، وقبة على ضريح

ذباب في الصيف، لا يهزها تيار ريح نهر مضت عليه أعوام طوال لم يفرض وأغنيات محزنة الحزن فيها راكد لا ينتفض بغداد والموت

ويعبر الشاعر عن فرحته بلعبته الجديدة: الكلمات، تلك اللعبة التي لن تلبث أن تغدو أهم ما في حياته بل علة وجوده:

أنا أصغر فرسان الكلمة لكنني سوف أزاحم من علمني لعب السيف

من علمني تلوين الحرف دفاع عن الكلمة

وفي رسالة إلى مدينة مجهولة يرسم الشاعر صورة مدينة من مدنتنا الكبرى، ولكنها في الوقت ذاته - ذات أبعاد أسطورية، وكأنها

خارجة من بعض صفحات ألف ليلة وليلة:

رسوت في مدينة من الزجاج والحجر الصيف فيها خالد ما بعده فصول بحثت فيها عن حديقة فلم أجد لها أثر

وأهلها تحت اللهب والغبار صامتون

ودائماً على سفر ويدرك الشاعر قوة كلماته وما فيها من طاقة في قصيدة العيون ويختتمها بقوله: لو أننى أفصححت عما في العيون

عريت قوماً من ثيابهم لو أننى جسدتها قولاً سحابات الظنون

لأغلق الناس العيون لهول ما يشاهدون لهذا هو ديوان "مدينة بلا قلب" الذي صدره رجاء

النقاش بدراسة ضافية في مثل أهمية مقدمة بدر الديب لديوان صلاح عبد الصبور "الأناس في بلادى" ولحجازي غير هذا الديوان "لم يبق إلا الاعتراف" أوراس "مرثية للعمر الجميل" وقد جمعت كلها في ديوان "أحمد عبد المعطي حجازي، فضلاً عن

"أشجار الأسمت" و"كائنات مملكة الليل" و"قصائد مختارة" بتقديم عابد خازندار. في ديوان "لم يبق إلا الاعتراف" تعمق تجربة الشاعر وينضاف إليها البعد

القومي أو هو - على الأصح - يزداد بروزاً، بعد أن كانت تجربة الريفي في المدينة هي محصور الديوان الأول. ومنذ أول أبيات في هذا الديوان، قصيدة "الدم والصمت" يرونا حجازي بشراء صوره الحسى:

ما زال في من بريق الدم لون وشباع

فلتفتخوا أبواقكم في الشمس أيها الجنود لتفتخوا أبواقكم وفي موعد في الكهف يعلو الشاعر إلى قمة جديدة من الشعر التاملي أو الفلسفي، على نحو ما نجد عند صلاح عبد الصبور:

وكنتم شاعراً حكيماً ذات يوم حتى إذا استطعت أن

أحمل اللظنين معنى واحداً. فقدت حكمتي وضاع

الشعر منى بدداً والأميرة والمتسول قصيدة أخرى من نفس الطراز: ولا

يملك القسارئ إلا أن يعجب لصبر الشاعر وتعمقه حالاته النفسية حين يكتب:

تلمل الحزن بصدرى مثلاً

تستيقظ الذكرى على دفق المطر

ثم مشى متثاقلاً الخطوكما تولد أول الدموع في مآقينا الضئيلة

وأغنية للاتحاد الاشتراكي

العربي" من نوع شعير
مايكوفسكي الجهير، خطابي
شعبي، وهو - في كل حال -
ليس أفضل الأنواع.

وفي "دماء لومومبا" نجد
هذا البيت المؤثر الجميل :
وروح لومومبا على المراءة
خيط من دماء !

و"الموت فجأة" عودة إلى
خيط الغربة في المدينة، ولكن
على نحو أكثر تطوراً وأبرز
فناً

تصـوـروا لو أنكم لم
تحضروا

ماذا يكون
أظـل في شـلاجة الموتى طوال

ليلتين

يهتـز سلك الهاتف البارد
في الليل ويبدأ الرنين

بلا جواب مرة ومرتين
وفي "أغنية الكـتـوبـر" تماودنا

أبيات الشاعر التي لا تنسى :
تهم في حديقة الميدان

كانها عاشقة جديدة تحتار
بين البوح والكتمان !

أو في قصيدة "لا أحد" :
هذا الزحام .. لا أحد !

وفي "الرحلة إلى الريف"
نجد هذا الوصف البارع

لخروج القطار من المحطة :
وغادر المدينة

ترنح الضجيج في المدى
ثم ارتقى سـكينة

وفي ديوان "مرثية للعمر
الجميل" يتكهن حجازي من

استيحاء الأحداث الجارية،
وتحويل شعر المناسبات إلى

شعر باقٍ على الزمن، سواء

كانت المناسبة هي العدوان
الاسرائيلي على جزيرة
شدوان، أورجيل عبد الناصر،
أو مصرع وصفي التل، مع

تفاوت في درجات التوفيق.
و"من نشيد الإنشاء"

استيحاء لهذا السفر الذي
يعد أسعد أسفار العهد

القديم حظاً لدى أدبائنا (قارن
المازني، الحكيم، الخ..)

ومرثية لاعب سيرك رائعة
بعمق إنسانيتها، ونكدا،

تعبيرها، وجمال نغمها :
في العالم الملوأ أخطأ

مطالب وحدك ألا تخطأ
لأن جسم النحيل

لو مرة أسرع أو أبطأ
هو يغطي الأرض أشلاء !

في أي ليلة ترى يقبع ذلك
الخطأ

في هذه الليلة أو في غيرها
من الليال

حين يفيض في مصاييح
المكان نورها وتنطفئ

ويسحب الناس صياهم
على مقدمك المقروش

أضواء !
ويمكن - في الحصاد

النهائي - أن نقول إن أبقي
قصائد حجازي على الزمن،

في هذه المرحلة، هي في
رأينا: "سلة ليمون" "مقتل

صبي" "أنا والمدينة" (وقد
حللها محمد عناني تحليلاً

جميلاً في كتابه الأول "النقد
التحليلي") "موعِد في الكهف"

"الموت فجأة" "مسافر أبداً"
"مرثية لاعب سيرك" "مرثية"

للعمر الجميل".

المرحلة التالية في تطور
حجازي تبدأ - في اعتقادي

- حين أرسل من باريس إلى
مجلة "الطلعة" (يونيو ١٩٧٥)

ثلاث قصائد تخبرنا ملحوظة
تتقدمها أنها "تعبير عن

انطباعات الشاعر في الضنين
إلى شعبه من خلال لقاءاته

بالجرحى من أبطال حرب
الكتوير الذين يعالجون

بمستشفيات فرنسا. وتبتعد
القصائد عن التعبير المباشر

لتبلغ مستوى فنياً رائعاً. إن
حجازي، كمحمد الصبور،

شاعراً يدنو أحياناً من نقطة
لا يكون من السرف عندها أن

نصفه بأنه شاعر عظيم :

آه !
ها أنتم تكشفون لي السر

وحدي،
وكنتم تسيرون في المدن

الأجنبية
تخفون أسراركم في ثيابكم

الداكنة اللون
تحت سواد العوينات

ها أنتم تكشفون لي السر
وحدي

هل رأيتم دمي يتشمم فيكم
صباحي

لحتم منازلكم تحت جلدي
فكشفت أمانى ما تسترون؟

وكنتم تسيرون سرا جميلاً
غريباً

يراوغ كل النداءات
يخفي وراء تهديل كل ألوانه

دمعه الغائر المتجمد
وفي السنوات الأخيرة



يتقدم حجازي إلى مرحلته الثالثة، مخترقا قلب الحداثة، بعد أن كان يغازلها من بعيد، وقد أغنتت تجربته بأصداء الشعر الأوروبي وثمار إقامته في فرنسا. لكنه لا يفقد صلته بتراثه قط. انظر مثلاً إلى مطلع قصيدته "طلل الوقت":

والطيور عليه وقع
تجده - كأنما ينوع من
التناص - ينظر إلى أبيات ذي
الرمة العظيمة
عشية مالى حيلة غير أنني
بلقط الصمسي والخط فى
الترب مولع

أخط وأمحو الخط ثم أعيده
بكفى والغريبان فى الدار
وقع
هكذا يكون التواصل بين
الشاعر القديم والشاعر
الحديث، فى بعض جوانبه
على الأقل.
ثمة جانب من حجازي لا
ينبغي أن ننساه فى غمرة
احتفالاتنا بإنجازة الشعرى: إنه
جانب الكاتب أو الناشر كما
يتجلى فى كتبه: "محمد
وهؤلاء"، "الشعر رفيقى"،
"قصيدة لا: قراءة فى شعر
التمرد والخروج"، "أخفاذ
شوقي"، "أسئلة الشعر". قال
ملآن ذات مرة إن الشاعر
حين يكتب نثراً أشبه برجل
يكتب بيده اليسرى. والحق أن
يسرى حجازي لا تقل طلاقة
عن يمينه. فهو كما يقول
التعبير الفرنسى - am

الكمالات البشرية التى كان
الرسول، صلى الله عليه
وسلم، أبلغ تجسيد لها.
وكتاب الشعر رفيقى:
تأملات واعترافات (١٩٨٨)
يضم من الفصول: اعترافات
حول المعنى، الشعر كلام
موزون، القافية الجديدة،
محاولة فى فهم الإيقاع،
القصيدة الجديدة وأوهام
الصداء، الخروج من
الأسطورة، فى الرؤية، مع
صلاح عبد الصبور، أربع
رسائل من أمل دنقل وإليه،
مقابلة، حوار مع أدونيس.
أما "قصيدة لا" (١٩٨٩)
فيضم فصولاً منها: القصيدة
الجاهلية أغنية فولكلورية،
الموت والحربة فى قصيدة
عروة بن الورد، قطري بن
الجعافى والموت، مرثية اللص
الجميل: مالك بن الربيع، جنة

bidextre أو قادر على
العمل بكلتا يديه بسهولة
متساوية لقد كتب - شأنه فى
ذلك شأن أدونيس وإدوار
الخرط - بعضاً من أجمل
النثر النقدى المعاصر.
فى كتاب "محمد وهؤلاء"
(١٩٧١) نجد عرضاً لصورة
الرسول الكريم كما انعكست
فى مراحىبه، وطه حسين،
والعقائد، والحكيم،
والشوقى، ما الذى يجمع
بين هؤلاء الأبناء على اختلاف
منازعهم؟ إنه النظرة إلى
الرسول من منظور هيومانى
بحيث يستطيع تقدير عظمتهم -
كما يقول العقاد - القارئ من
أى ملة ودين، بل القسائري
الجاحد لكل ملة ودين. ذلك أن
الآراء قد تختلف فى شأن
العقائد القطعية (الدوجما)
ولكنها لا تختلف فى تقدير



أبى نواس. وتحت عنوان
"الجديد فى القديم يكتب
حجازى عن: شوقى
رومانتيا، شوقى وحافظ
ونقادهما، خليل مطران:
قدیس بدوى، ناجى، شاعرية
جديدة، قصيدة قديمة من
الشعر الجديد: خليل شبيب.
وأحفاد شوقى" (١٩٩٢)
عند حجازى - مهما بدا فى
ذلك من غرابية - يشملون
حسن طلب، ومحمد سليمان،
وعبد المنعم رمضان، وحلمى
سالم، وعبد اللطيف عبد
الحليم (حفيد الشماخ)،
وجمال القصاص، مع مناقشة
لقضية قصيدة النثر.

أما "أسئلة الشعر" فيناقش
قضايا من قبيل: الماضى
والمستقبل، لماذا الشعر،
العقائد، أبولو بين الفكر
والشعر، الواقع وتجاوز
الواقع، الواقع والأسطورة عند
رينو، البارودى، شوقى وسر
الموت، شكرى، محمود حسن
إسماعيل، تحليل قصيدة
"موت فلاح" لصالح عبد
الصبور، سفر ألف دال" لأمل
دنقل.

بديهى أن فى هذه الكتب
أمورا يختلف معها المرء. خذ
مثلا موقف حجازى من
قصيدة النثر التى يعدها
شعرا ناقصا، لأنها ناقصة
من حيث الجاز ومن حيث
الإيقاع وهما عنده شرطان لا
غنى عنهما للكلام الشعرى.
عندى أن قصيدة النثر ليست

من صنع بشر مثلنا يخطئون
ويعيبون، ويجهلون فى
إطار عصرهم. وقد تغير
العصر وتغيرت معه الأشكال
الفنية وتصورات الشعر
وتقنياته. كتب ت. س. إليوت
فى ١٩٣٦: "إن آله الإحتراق
الداخلى قد غيّرت من
الحساسية السمعية للإنسان
الحديث." (والمحافظون مثل
العقاد العظيم والمتعلقين
بأهله من صغار الموهبة)
يريدون لنا أن نظل على
الحساسية الإيقاعية التى
ولدتها خطوات القافلة وهداء
الإبل فى الصحراء. إن منطق
الفن الشعرى فى لغة العرب
(العبارة لأبى همام) منطق

نبتا شيطانيا غريبا عن تراثنا
كليسيّة. فـ "المواقف"
والمخاطبات للنفرى العظيم
حافلة بها، وفيها من الأصالة
أضعاف ما فى قول القائل
(أبو همام): "غادرتكم لا تروقى
صحبتمكم.. وأعرفكم مهلا
فما غرنى/ ما أظهر القلب.."
إلى آخر هذا الكلام الباهت
الذى يشقى عليه حجازى،
وتجد أصله ناصعا مشرقا
عند المتنبى والمعرى. وإذا كان
لدينا الأصل الواضح، فإلى
حاجة بنا إلى الصورة
النحلة؟

ليس عمود الشعر العربى
قانونا أبديا من قوانين
الطبيعة لا خرق له، وإنما هو

متحول دوار ككل شيء في هذا الوجود والشعر - كما أفهمه - إغارة دائمة على مواقع جديدة، واستكشاف لصدود الوعي والروح. ومن الطبيعي أن يقع كل تجديد في الوزن والعروض والإيقاع على الأذن التقليدية موقع الغرابة لطول ما تعودت على القديم. كان أبو تمام غريباً في عصره، وكذلك كان إليوت، وكلاهما الآن من الكلاسيات. وغدا ستكون قصائد النثر التي يكتبها أدونيس وأنسي الحاج والماغوط وغيرهم تراثاً تتوارثها الأجيال الجديدة. عندي أن قصيدة النثر جنس أدبي مشروع، والتحدى الحقيقي الذي يواجه نقادنا - كما ذكر د. سيد البحراوي في إحدى حلقات الأمسية الثقافية التي يقدمها فاروق شوشة على قناة التلفزيون الثانية - هي محاولة وضع قوانينها العروضية، مهما يكن فيها من تسمح أو ترخص (ألا يحتمل أن يكون إيقاعها - كما في بعض اللغات الأجنبية - أقرب إلى النبر، أو الكم (طول المقاطع وقصرها) منه إلى أعاريض الخليل والأخفش؟) واستكشاف بنيتها الإيقاعية انتظاماً وتحرراً. وفي ذلك فليتنافس المتنافسون. وهناك معذرة للاستطراد السابق - الدور الفكري التثويري الذي يلعبه حجازي

من خلال مقاله الأسبوعية في صباح كل أربعاء علي صفحات جريدة "الأهرام"، وافتتاحيته الشهرية لـ "إبداع". فهو في "إبداع" يواصل تلك المسيرة الإبداعية النقدية الفكرية التي بدأها ذلك الناقد الكبير والشاعر الأكبر، الدكتور عبد القادر القط، ويمضي بها إلى تخوم جديدة. هل لي أن أذكر أنني ترجمت إلى الانجليزية قصيدتين لحجازي هما "بطالة" من ديوان "كائنات مملكة الليل" وقصيدة "غزل" خامس قصائد قصصية من ديوان "أشجار الأسمنت"، وقد ظهرت في كتاب باللغة الإنجليزية عنوانه "مقدمات للأدب العربي المعاصر في حقبة ما بعد نجيب محفوظ" من وضع د. محمد عناني وشخصي (الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٤) كذلك ترجمت تحليلاً نقدياً لقصيدة حجازي المسماة "طردية" من قلم د. مصطفى ناصف، ذلك الناقد نافذ البصيرة متميز المذاق. ولم تنشر الترجمة بعد. في صحيفة "أخبار الأدب" الصادرة منذ شهرين أو أكثر قليلاً كتب الدكتور جابر عصفور - وهو من هو علما وذوقاً وفكراً - يقول إن "أصغر فرسان الكلمة" قد بلغ الستين، ووضع على صدره شارة الحكمة. الحكمة، أجل، ولكني أود أن أضيف:

والجنون أيضاً أعنى الجنون التشوي الخلاق الذي يضرع نارا في أعشاب اللغة وحطبها، ويتيح لنا أن نرى على نوره - إذ نصطلي لهيبه - ما كان غائباً عنا من قبل. إنه الجنون الباقي على حد تعبير الدكتور وليد منير، وهو شاعر شاب قال حجازي ذات مرة إنه لم يكتب عنه رغم إنه من أشد المعجبين به. في حجازي حكمة عميقة - انظر مثلاً قصيدته العظيمة التي تقوم كشاهد قبر على رأس مرحلة تاريخية بأكملها، "مرثية للعمر الجميل". ولكن فيه أيضاً جنونا وجموحاً وعرامة. سطحه المصقول - الذي تلجمه قيود الوزن والبحر والتفهيبة وأحياناً القافية - يخفي تحته كائنات ليلية تتنزي وتتقلب وتلمع كالأحباب أو كالأبرعات المضيفة في ظلمة ليل الحواس. إنه - ككل شاعر كبير - تتنازع قوتان: الإضطباط الأيولوني والجموح الديونيزي. أو هو كتلك العربية التي يجرها جوادان يندفعان في اتجاهين متضادين بحسب ما يقول أفلاطون في بعض أمثولاته الرمزية. من هذا التوتر الخلاق أبدع حجازي شعره الذي غدا جزءاً من تكويننا، وجزءاً من ديوان الشعر العربي الباقي على الزمن.

الدور الريادي في حركة الشعر الحر

عبد المنعم عواد يوسف

الصبور الجديدة بدأت في الظهور على صفحات المجلات الأدبية المصرية منذ عام ١٩٥٢، بينما أطل علينا حجازي في منتصف الخمسينات، ومعه قصيدته الجميلة والرائدة "العام السادس عشر".

أقول لم يكن غريباً أن يقترب اسم حجازي بصلاح عبد الصبور، فظاهرة الثنائيات الأدبية، التي يلعب التباين بين طرفي الثنائية دوره في تأكيد التمايز، حقيقة واقعة في ثقافتنا العربية تبلورت قديماً في (البحرئى وأبى تمام)، و(المتنبى وأبى العلاء) وحديثاً في ثنائيات (حافظ وشوقي) و(الرصافي والزهاوي)، و(العقاد وطه حسين)، و(نازك والسياب).

ومنذ أواسط الخمسينات، وأحمد عبد المعطى حجازي يؤكد كل يوم حقيقة وجوده، رمزاً شامخاً من رموز شعرنا العربي، ولا يمكن لأحد أن يفصل دوره في الدفاع عن قصيدة الشعر الجديد، - إلى

ومن هنا، يأتى دورنا، كشعراء مصريين في تأكيد الوجود، وإعادة فاعلية الحركة الشعرية المصرية في توجيه مسار الشعر العربي منذ نهضة البعث والإحياء، ومسروراً بمدارس أبيولو والديوان والرومانسية المصرية وإرهاصات التجديد في بنية القصيدة الحديثة على أيدي لويس عبوش وباكثير وفريد أبى حديد ومحمود حسن اسماعيل والشرقاوي، وصولاً إلى حركة الشعر الحر في مصر، والتي كان لروادها من الشعراء المصريين حضورهم الباهر على صفحات المجلات الأدبية العربية التي تبنت هذه الحركة، وفي مقدمتها مجلة "الأداب البيروتية".

ولم يكن غريباً أن يقترب اسم أحمد عبد المعطى حجازي باسم صلاح عبد الصبور، وإن كان الأخير قد أكد وجوده على الساحة قبل سنوات قلائل من ظهور حجازي، فقصاصات عبد

في مناخ عربي سائد، تختلف دوافعه، وقد يكون لبعض السياسات المصرية في فترة سابقة دخل في صنعه، كان التحجيم المتعمد للدور المصري

في مسار الثقافة العربية بوجه عام، والإنجاز الشعري على وجه الخصوص.

وللأسف الشديد، نجد أن بعض التوجهات النقدية، بقصد وبدون قصد، تساعد على ترسيخ هذا الفهم الخاطئ في الأذهان، وتلعب دوراً مشبوهاً لا يقل تأثيراً،

عن الدور العربي الخارجى في النيل من قيمة الإنجاز الشعري المصري المعاصر.

دروب الحداثة الشعرية رؤى ومضامين وأساليب. ومنذ ديوانه "مدينة بلا قلب" الذي كان شهادة بميلاد شاعر كبير، مروراً بدواوينه "لم يبق إلا الاعتساف" و"أوراس" ومرثية للعمر الجميل، والتي يؤكد كل ديوان منها أصالته كشاعر وطني وقومي مجدد، نأتى إلى آخر ديوان صدر له "أشجار الأسمنت" الذي يتأكد فيه دوره شاعراً حداثياً فذا يعزف كيف يتعامل مع أدوات الحداثة الشعرية باقتدار وتمكن دون أن ينحرف إلى ما انجرف إليه غيره - من مدعى الحداثة الشعرية - من غموض مفعول، وألاعيب شكلية، ربما يكون فيها بعض مهارة لأبى السيرك، ولكنها تخلو تماماً من حس فنى أصيل.

هذا هو أحمد عبد المعطى حجازي، الذي استمر عطاؤه الشعري في تميزه وتجده خلال أربعين سنة حتى الآن، يقف شامخاً وسط الرموز الشعرية الكبيرة التي أنجبها أمتنا العربية المعطاءة، معطياً القدوة والمثال على أن الإخلاص للفن، والدفاع عن شرف الكلمة، والتجديد على أساس من المعرفة والصدق، تؤدي في النهاية إلى ترسيخ اسم المؤمن بها في ذاكرة الأجيال.. وما زالت الرحلة مستمرة يا شاعرنا الكبير.



اللفظ يولد اعمى ثم

يعرفنا

فيهتدى لقلوب الناس

موكبه

لأننا في ليالى الحزن

نكتبه

وفي ليالى الهوى

والشوق نعربه

وفي اشتعال الضحى

النارى نغشده

نسقيه من دمن القانى

ونلهبه

وتتوالى قصائد حجازي، وتتتابع دواوينه، وفي كل مرحلة يخطو إلى الأمام في

جانب عبد الصبور - ضد هذه الهجمة الشرسة التي تعرضت لها وهي مازالت في بولكيها، على يد "العقاد" وتابعه "صالح جودت" الذي أطلق على شعراء قصيدة الشعر الحر مسمى "القراصة".

ومن منا لا ينكر قصيدته الذائعة الصيت :

"إلى الأستاذ العقاد" التي كتبها حجازي في الرد عليه "عندما اعترض على اشتراك بعض الشعراء المجددين في مهرجان الشعر بدمشق متهماً إياهم بأنهم لا يعرفون أصول الشعر العربي" - انظر ديوان "أحمد عبد المعطى حجازي" - طبعة دار العودة - ص/ ٤٣٢- يقول حجازي في هذه القصيدة:

من أي بحر عصي الريح

تطلبه

إن كنت تبكى عليه،

نحن نكتبه

وبعد هذا الاستهلال، يتصدى للعقاد، وإن كان في هذا التصدي شيء من التناول على مكانة العقاد فقد دفعه إلى ذلك كما يقول في مقدمة القصيدة "حساس الشاعر وإيمانه برسالة التجديد الشعري التي لم يستطع العقاد أن يقدرها حق قدرها، وفي هذه القصيدة يتحدث الشاعر الكبير عن التجديد والمجددين قائلاً:

١٢

120

ضوء

احمد عبد المعطى حجازى

- الميلاد فى ٥ يونيو ١٩٣٥، "تلا" منوفية، ولكن تم القيد فى سجلات المواليد فى ١٤ يونيو ١٩٣٥.
- فى سن الرابعة بدأ حفظ القرآن الكريم فى كتاب القرية، واثمه فى التاسعة.
- فى عام ١٩٤٨ التحق بمدرسة المعلمين بشبين الكوم، وتخرج منها عام ١٩٥٥.

- عمل فى الصحافة بداية من عام ١٩٥٦ بمجلة "مباح الخير"، ثم سافر الى دمشق، للعمل فى الصحافة السورية، لمدة ستة اشهر، فى الفترة من إبريل ١٩٥٩ وحتى سبتمبر ١٩٥٩، إبان الجمهورية العربية المتحدة، والوحدة بين مصر وسوريا، وعاد الى العمل فى "روز اليوسف"، وظل محرراً بها، حتى أصبح رئيساً للقسم الثقافي عام ١٩٦٥.

- فى عام ١٩٦٩ أصبح أحد مبررى التحرير بالمجلة.
- فصل عام ١٩٧٣، ضمن قائمة الـ ١٠٨ صحفى الذين فصلهم الرئيس السادات، وأحال بعضهم الى العمل فى مواقع أخرى، منها الاستعلامات وشركات

الأخشاب والأدوية والأحذية.
- فى آخر سبتمبر ١٩٧٣ عاد للعمل الى "روز اليوسف" مع الزملاء من الكتاب والصحفيين الآخرين الذين عادوا الى مواقع عملهم فى المؤسسات الأخرى.

- فى آخر يناير ١٩٧٤ سافر الى فرنسا، للعمل مدرسا للشعر العربى فى جامعة باريس.
- وفى عام ١٩٧٧، التحق بمدرسة الدراسات العليا للعلوم الإنسانية والاجتماعية، وحصل على دبلوم عام ١٩٧٩.

- فى عام ١٩٨٠ حصل على دبلوم الدراسات المعمقة فى الأدب العربى، الذى كان - من المفروض - أن تعقبه درجة الدكتوراه، لكنه أنصرف عن المشروع، ثم انتقل للعمل بجامعة السوربون فى نفس الوظيفة، التى ظل بها حتى عام ١٩٩٠.

- فى عام ١٩٨٧ بدأ الكتابة أسبوعياً فى مجلة "المصور"، لمدة ستة اشهر، ثم انتقلت للكتابة بالأهرام، الى أن عين بالأهرام عام ١٩٩٠، كما تولى فى آخر نفس العام رئاسة التحرير مجلة "إبداع".

الدواوين:
مدينة بلا قلب ١٩٥٩
أوراس ١٩٥٩
لم يبق إلا الإعتراف

١٩٦٥
مرثية العصر الجميل
١٩٧٢
كائنات مملكة الليل
١٩٧٨
أشجار الأسمنت ١٩٨٩
طبعت هذه الدواوين منفردة عشر طبعات كما طبعت الأعمال الكاملة طبعتين، الأولى عن دار العودة ببيروت، والثانية عن دار سعاد الصباح بالقاهرة.

الكتب:

- محمد وهؤلاء ١٩٧١
وهو دراسة عن السيرة النبوية فى الأدب الحديث.
- مختارات من شعر ناجى وخليل مطران جزءان ١٩٧٢
- عروبة مصر ١٩٧٧
- حديث الثلاثاء - جزءان ١٩٨٩
- الشعر رقيقى ١٩٩٠
- أسئلة الشعر

١٩٩١
- أحقاد شوقى ١٩٩٢
قصيدة لا ١٩٩٣
وله تحت الطبع ثلاثة كتب أخرى، منها مختارات شعرية من الرومانطيين المعاصرين وايضا شعراء الحداثة، والمحاولات الأولى التى قدمها الشعراء المصريون فى تجديد القصيدة العربية.

من هو سارق الفرح؟

وليد الخشاب

سينما

بلقطة واحدة ، لخص داود عبد السيد رؤيته الجغرافية والتاريخية لإطار الأحداث . على هامش القاهرة مباشرة يعيش مهمشو السبعينيات ، سكان المقابر . أما في الثمانينيات والتسعينيات فالهامشيون يقيمون في عشش ، على جبل المقطم مثلاً . هكذا تدور أحداث الفيلم بين مكانين : الحى العشوائى الذى يحتل معظم المساحة ، والقاهرة التى تبدو على البعد شبحاً هائلاً متوحشاً ، قد تلتصق فيه لوحة إعلانية ضخمة كأنها عين وحش القاهرة (و عين غول الاستهلاك . فى مشاهد قليلة لا يبدو من العاصمة إلا رصيف

لمدة ساعتين تتابع حلم "عوض" (ماجد المصرى) بالزواج من "أحلام" (لوسى) ، ومساعدته ليحقق المستحيل : شراء سوار ودبلتين من الذهب وهو يبيع المناديل الورقية المهدم . بعدها تخرج من السينما متسائلاً من هو "سارق الفرح" ، الذى لا يظهر بوضوح إلا فى عنوان الفيلم . تأتيك الإجابة منذ اللقطة الأولى فى الشريط ، حين تنقشخ الخلفية السوداء التى تدور عليها العناوين والأسماء ، لتظهر مدينة شبحية ضبابية ذات أبراج هائلة ، هى مدينة القاهرة كما يراها الناظر عن بعد ، من على جبل المقطم ، وتبدو بوضوح مقابر صحراء الممالك فى مقدمة الصورة . ثم تدور الكاميرا يمينا فى حركة جانبية لتكشف لنا مكان الأحداث : مساكن المقطم العشوائية ، واضحة مضيتة ، متناقضة مع القاهرة الأشباح الرمادية ، البعيدة .

١٢٢

122



معهما ، ليس فقط لخفة ظلهما ، لكن لأنك لا تملك إلا الإعجاب بعبقرية التحايل لتوفير مطالب الحياة الأساسية ، التي تتمتع بها الطبقات الشعبية في مصر وفي العالم كله . وهذه الروح المنطلقة من قصة بسيطة تشكل ما يمكن أن نسميه اليوم "تسعيناً المهمشين" كما قدمها داود عبد السيد في "الكبت كات" وخيرى بشارة في "كابوريا" وحرب الفسراولة

القاهرة كلما يتناقض مع العشة التي تحكى فيها "أحلام" قصتها، كما تبدو قاسية، لا تستقبل الهامشيين إلا للخدمة أو العهر . ليس بالفيلم قصة تشابك أصدافها ، بل هو خط واحد بسيط يتنامى . لابد "لعوض" و"أحلام" من مبلغ بسيط ليتم زواجهما . ولا سبيل إليه فيضطر كلاهما إلى ابتذال نفسه وإلى ممارسة السرقة ، دون أن تفقد تعاطفك

وإشارة مرور ، حيث يبيع الهامشيون المتعة (عجلة كامل) أو خدمات مستطفلة : كالمنايل الورقية . هي القاهرة كما يراها من لفظهم المجتمع وحرمتهم فرص الكسب المحترم . أما الأحياء الجميلة التي تزينها الأشجار فلا نراها وإنما نسمع عنها مرة واحدة حين تروى (لوسى) أحداث الليلة التي اضطرت أن تبتذل فيها نفسها ، مقابل مائة جنيه ، فتبدو تلك

ومحمد خان في مستر كارتيه "ورضوان الكاشف في إليه يا بنفسج". وهي ظاهرة لأبد من دراستها في موضع آخر ويكفيها الإشارة لأن تناول داود ورضوان أكثر واقعية واقتراباً من البسطاء، كما أنه أقل هولندية، وبحوثاً عن الإثارة لذاتها.

في "سارق الفرج"، كما في سينما المهمشين عموماً، فتفهم اضطراب الأخ لأن يسرق أخاه تحت إلحاح الحاجة، لكت في الوقت نفسه تجد التزاماً أخلاقياً، فما أخذ بطريق غير مشروع يذهب هباءً. هكذا يلقي "كابوريا" بنقود المراهنات ويخسر (تجاح الموجي) ثمن العربية المسروقة في إليه يا بنفسج. وفي "سارق الفرج" يبيع (ماجد المصري) ملابس أخاه، لكنه ينفق ثمنها على جنازة صديقه العجوز "ركبة" (حسن حسنى) وعلى وجبة غذاء شهية مع صديقه (عبلة كامل).

ثم يسرق زبائن صديقه المومس. ورغم تعاطفك معه لأنه ينتقم ممن يؤذون صديقه إلا أنه يفقد النقود في معركة مع أحد الزبائن. في عالم داود عبد السيد، ضربات الحظ والصدفة، وتأثير القدر على الإنسان عنصر مهم، تجسده في "أرض الأحلام"، عندما يقرأ السحرة طالع (قاتن حمامة) وفي "البحث عن سيد مرزوق"، حيث يتحرك (نور الشريف) تبعاً لحظ عاشر. في "سارق الفرج"، يتدخل الحظ ليفقد "عوض" كل ما جمعه من السرقة، وفجأة، وبعد أن تظلم الدنيا في وجهه، يتدخل الحظ لثمنه صديقه (عبلة كامل) مالا، ليتزوج حبيبته "أحلام"، ليس الحظ دعوة تغيبية عند داود عبد السيد، فهو لا يؤمن بالتواكل. يتضح ذلك من المشاهد الساخرة التي تدور في ضريح "الشيخ أبو العلامات"، حيث ينتظر "عوض" إشارات الولي،

ليصنع ما شاء، وهي - للسخرية - إشارات تأتي دائماً على هوى "عوض". كما أن داود عبد السيد لا يقدم الحظ الهوليودي القادم من السماء لخلق بطل (يكسب الياضيب مثلاً) : فالحظ عنده إشارة لعبئة الحياة وإبتهاج بأن "المراكب تسير" رغم قسوة الظروف. في "سارق الفرج" تفرج الأزومات عند الفجر. بعدما يفقد (ماجد المصري) نقوده في معركة ليلية، تعطيه (عبلة كامل) نقوداً قبل شروق الشمس. وتذهب (لوسى) لحفلة ليلية، لتعود قبل الشروق ومعها باقى النقود. ويظهر هنا تقاطع بين مقابلتين: المقابلة بين الليل / الأزمنة والنهار / الفرج، والمقابلة بين المدينة والهامش، لأن الفرج يأتي دائماً مع شخصية هامشية عائدة من المدينة، بعد أن باعت جسدها: (عبلة كامل) عائدة من "العمل" و(لوسى) عائدة من الحقل.



داود عبد السيد .

سيد رزوق يدور في ليلة واحدة، يتصد في فجرها مصير البطل: السففر إلى أمريكا أو إلغائه والخروج من كابوس المطاردة البوليسية أو الانسحاق.

لذلك فرغم طول افلام داود عبد السيد ، تجد دائماً جواً مشوقاً ومتوتراً ، ينتج من عد البطل للثقائق والساعات. لكن في "سارق الفرح" يدخل هذا التوتر في جدل مع المكان . فرغم أننا في قلب مدينة عشوائية إلا أن المكان - على فقره - مبهج لأن به قدراً من الفسحة بين المنازل ولأن المخرج كثيراً ما اختار أن يصور خارج البيوت

لكن المقابلة بين الليل والنهار أوسع من ذلك ، في عالم داود عبد السيد . الليل والنهار عالمان تتجلى فيهما الشخصيات بطريقتين مختلفتين . في أرض الأحلام ، النهار هو عالم القيود الاجتماعية التي تقيد حركة (فادن حمامة) وأما (امينة رزق) بينما الليل هو المتعة والبهجة ولقاء الصلبة حول الحشيش ، بينما عالم النهار هو عالم أكثر توتراً وبهجته (قل صفاً. أما في "سارق الفرح" فالنهار هو عالم السعي للحب وتحقيقه جسدياً ، بينما الليل هو عالم العمل والسرقة من أجل تحقيق الحلم ، أو عالم التفكير بهدوء في وسائل تحقيقه بالزواج. وتظل الزمنية في "سارق الفرح" محددة بموعد مصيري : بعد أسبوع إما الزواج من الحبيبة أو يتزوجها الغريم العائد من السعودية . كما أن معظم فيلمي أرض الأحلام" والبحث عن

واختار كادرات غير محشوة بالعناصر - بعكس كادرات بيوت الكيت كات المتوسطة في أغلبها والمكدسة بالشخصيات والإكسسورات وقطع الديكور، وبمعكس اللقطات الليلية المقبضة نوعاً والمصاحبة للمطاردات في أرض الأحلام والبحث عن سيد مرزوق . فتحتي لقطات "سارق الفرح" الليلية تدور على الجبل ، في حضن السماء ، مثلما في الفرحين وفي لقاء (ماجد المصري) بـ (عبلة كامل).

تضافر المكان وطرافة الشخصيات وخفة ظل المواقف يخلق بهجة ، تزيد منها أغاني الفيلم . وظيفة الأغاني تبدو تجارية بالأساس ولا تضيف شيئاً لنسيج الأحداث . لكنها جميلة لأنها مصنوعة بحرفية مبهجة ولأن الكلمات - مفاجأة - لدوان عبد السيد ، تستعيد شاعرية صلاح جاهين . كما أن للأغنية الأولى وظيفة مهمة ، لأنها منذ

بداية الفيلم ، تلقى ظلالاً على ما بعد الفيلم . تخبرنا الأغنية أن فيه بنت هتتجوز.. فيه واد حيثلم ونسعى ضعما طوال الفيلم لتحقيق هذا الفرع.

وننسى في غمار ذلك ما تحذر منه الأغنية: فالحياة صعبة على المهمشين وبهجة الزواج قد لا تكفى لمواجهة قسوة الظروف.

إلا أن الحان راجح داود وتوزيعه وموسيقاه بشكل عام - على جمالها في حد ذاتها - كانت تتناقض مع جو الفيلم . فكيف تستقيم الات الأوركسترا السيمفوني والنغمات مع عيش القطامية؟

إن جو "سارق الفرع" واقعي ، بموقعه بين عيش شبه حقيقية وبهمومه ، لكن موسيقى الأغاني كانت تنزعه عن واقعته ، رغم جاهلية الكلمات العذبة على أن واقعية داود عبد السيد ليست كواقعية القرن الماضي.. فالواقعية

تنشأ عنده من طبيعية الأداء وجودة تبرير السيناريو للمواقف . مما يسوغ مشاهد غريبة في إطار واقعي عام ، حيث لا توجد قصة غير عادية.

لكي يظل الفيلم هاملاً للامح طريقة تخرج عن المألوف: شخصية (حسن حسني) المتلصص بالمنظار المعظم ، الذي يرى ملابس النساء الداخلية ، مثل رادرات أمريكا في حربها مع العراق ! أو لجوء لوسى لتقييد (ماجد المصري) أثناء لقاءتهما الغرامية، منعاً للمحظور كما أن واقعية الفيلم لم تمنع مخرجه من إثرائه باستعارات بصرية: الحبل الملتف حول جسد (لوسى) كأنه حبيبها أو نعبان الغواية والجنس ، الدق على الطلبة التي ترقص عليها (حنان التركي) كأنه (حسن حسني) كأنه يطير بجناحين ، فرحاً بمجيء المحبوب...

في "سارق الفرع" طار

(حسن حسني) فرحاً ، فسقط في الهاوية قتيلاً . قدره إلا تكتمل فرحته ، ومات قبل أن يلمس محبوبته ، رغم أنها جاعته بعد طول انتظار . هكذا لا يستطيع مهمشو المجتمع أن يتذوقوا فرحة كاملة . فهم يسرقون ويتعهبون ليحققوا فرحة بسيطة بالزواج ، فإذا بالفرحة منقوصة لأنها تحققت بابتذال النفس.

وعندما تعترف (لوسى) لحبيبها ، يضربها في ليلة لعمر التي طال انتظارها طوال الفيلم.

سارق الفرع ليس القدر الذي قتل (حسن حسني). بل هو من جعل ثمن الفرع البسيط قادحاً : الموت أو العهر أو السرقة . سارق الفرع ليس شخصاً بل تحالف وحشي بين طبقات لا تقبل في المجتمع إلا شركاء في مشروعاتهم الرأسمالية الضخمة ، أو خدماً يقفون على الهامش.

سلفادور دالي ، بين الحقيقة .. والخيال

محمد حمزة

فنون تشكيلية

السورياليين .. حيث أبدع لوحات فنية شبيهة بالرسومات التقليدية .. مراعيًا الأصول والقواعد الأكاديمية. ولكنك عندما تنظر إليها عن قرب .. تجد أن تلك الأشكال المألوفة .. تنقلب إلى عالم غريب غير مألوف .. جريئًا بهلوسته .. ويغير نفقتنا بحاسة الإبصار.

فالساعات التي كانت ترمز إلى الوقت صارت في رسومه هشة لينة سائلة وذات أشكال عديمة الجدوى والفائدة .. بل جميع الأشياء التي كانت حقيقية وواقعية في عالمنا .. أصبحت غير واقعية .. وتجعلنا نشك في وجودها .. وبالتالي كان يؤكد أن هدفه تنظيم وترتيب وتصنيف الارتباك ويبحث الشك في هذا العالم الواقعي.

في الحقيقة .. إنه على نمط دون كيشوت وبدلاً أن يكون سلاحه الرمح .. صار سلاحه الفرشاة .. الذي أخذ يحطم بها الطاحونة الهوائية الغير سوية في عالم الفن الاكاديمي الواقعي. فغير ترتيب الأشياء الطبيعية وترتيب أجرائها

إلى أن صار القوة النشطة الهائلة لتلك الحركة.

وأصبح اسم سلفادور دالي مرادفاً للجسارة والجرأة .. وفي نفس الوقت صار رمزاً لهذه الصفات .. وكنيتجة لاعتقائه هذا المذهب عن القناع .. أصبحت حياته سورالية مثل فنه.

وكان دالي منذ التحاقه بمدرسة الفنون الجميلة عام ١٩٢١ بمدرسة فذ في قدرته على الرسم .. وميله إلى خلق المشاكل .. ففي عام ١٩٢٤ أوقف عن الدراسة لتخريضه الطلبة على الإضراب .. وفي تلك المرحلة .. قضى فترة قصيرة معتقلاً في أحد السجون للاشتباه في نشاطه المعادي للدولة.

وخلال عام ١٩٢٨ أتم دراسته وذهب إلى باريس .. ليلاقى الترحاب من أندريه بريتون وزملائه أعضاء الجماعة السورالية .. وأقام معرضه الأول في باريس عام ١٩٢٩ حيث لاقى نجاحاً منقطع النطيسر .. وذلك لاختلاف دالي إلى حد بعيد عن أقرانه من الفنانين

شاهدت القاهرة

مجموعة متنوعة من أعمال الفنان العالمي الأسباني الأصل سلفادور دالي (١٩٠٤-١٩٨٥) التي أبدعها فيما بين ١٩٦٠-١٩٨٠ .. ورغم أن أغلب أعماله المعروضة من المطبوعات الجرائكية .. إلا أنها تبرز جزء هام من الموضوعات التي كانت تشغل فكر الفنان .. وتؤكد دعي موهبته الفذة.

بدأ سلفادور دالي حياته في أوائل القرن العشرين .. وكان في طليعة السوراليين المتميزين .. بالرغم أنه لم يكن أحد مؤسسي السورالية .. عندما نشر بيانهم الأول عام ١٩٢٤ والذي صاغه الشاعر الفرنسي أندريه بريتون في باريس .. لكن دالي سرعان ما تشبث بالسورالية واعتنق رسالتها .. وبدأ في تأكيد أسلوبه الخاص لهذا الفكر ..



تصوير الاشعار المجازية
الظرفية الفكاهة .. التي تأسر
العقول .. وثقتن بها .. وكان
أسلوبه الساخر يصدم التجار
الذين يكسبون الاموال
الطائلة من اقتناء اعماله
وبيعها .. كما كانت شراسته
في جمع المال .. جعلته يوقع
على الآلاف من صفحات
اللوحات الورقية البيضاء
التي اخذت الصفة الشرعية
باسمسه، لأي شيء يوضع
عليها .. حيث قامت إحدى
المؤسسات الخادعة بوضع
بعض الرسومات والأشكال
المصورة عليها وباعتها
بالملايين لجامعى التحف
السذج فهل ما صنعه سلفادور
دالى يحذرنا من عدم الثقة في
أى عمل فنى نشاهده بأعيننا
دون التحقق من صاح

إن سلفادور دالى فنان شامل
مارس جميع الفنون التشكيلية
من التصوير الزيتي .. والرسم
.. والنحت .. والجرافيك
بأنواعه المختلفة .. وأظهر
مهارته وموهبته في تصميم
الحلى والمجوهرات وبيكورات
المسرح والسينما والأزياء ..
إلخ. وفي عام ١٩٣٥ تزوج الينا
ديارانوف الروسية الأصل
والتي كانت تعرف باسم جالا
'أحد حوريات الفن السوربالي'
وكان زواجه بها غير تقليدى
مثل حياته .. والتي كانت لها
الأثر الكبير في استمراره
كفنان عظيم له نفوذ وتأثير
كبير على الحقل الفنى العالمى.
حقا إن دالى مثل كثير
الفنانين اللذين سبقوه .. لا
يرغب في تصوير الأشياء
الحقيقية .. لقد تخصص في

الميكانيكية .. بل كان يطالب
الفنانين والشعراء أيضا ..
بتحرير تخيلاتهم وتصوراتهم
الدنيوية .. بدون ريب كان
سلفادور دالى المصور والفنان
الوحيد في القرن العشرين
الذى نجح في مد الجسور على
الفجوة الموجودة بين التخيل
والعلم والحياة والفن وكان
الفنان السوربالي المتفرد الذى
سلب خيال الجماهير .. فعندما
طلب منه إلغاء محاضرة عن
الفن .. جاء ببسطة واسعة
جدا فاص فيها .. وأصر على
إلقائها على الجمهور .. وهو
مرتدى خوذة خاقية نصف
وجهه .. وعندما حول حصاصته
وذكائه الفن نحو تصميم
الأزياء .. قدم مجموعة من
الأزياء المبنية على الأساس
التشريحي لجسد المرأة.

١٢٨

128

سلفادور دالي في عصر السريالية

شون تشيكية

مصطفى السلمانى

سلفادور دالى الذى كتبت عنه آلاف المقالات ومئات الكتب، والاسم الذى عبرت من خلاله السريالية إلى العامة، مع أن السريالية كحركة طرقت دالى من صفوفها رسمياً، وخرج هو عليها باحثائها (أنا السريالية) هكذا قال دالى.

مع نهاية الحرب العالمية الأولى اكتشف الشباب الملقون عيب الحرب، وملؤا فصاحة القرن العشرين وقنونه النموذجية، ولاحق في خيالهم رايات التمرد على النموذج التقليدى، بكل طاقة الرفض الداعى إلى الحسرية، وبلا نموذج بديل، فاصبح الهمم والتشويه والتهم هو الطراز (الدالية).

وكانت رسالة ابولونير إلى بول بيرييه في مارس ١٩١٧ أنه مفضل كلمة (سرياليزم - ما فوق الواقع) على كلمة (سرناتلزم - ما فوق الطبيعة).

هنا في هذا الزمن الجنين الأسطوري يتشكل، ابولونير، بريتون، ايلوار، أرجوان، سويو، بيكاسو، ماتيس، لورانسان، روبسو، نوران، ماكس ارنست، فيرنان ليجيه، هذا الجنين الأسطوري شكل ملامحه ثلاثة كتاب، هنرى بيرجسون بدراسته عن الحدس

وتوسيع مجال التكاء المنطقى، وأندريه جيد في تعاليمه حول تأكيد الذات، والتحسّر من قواعد المصنم التقليدي وتنشيط الحس لحظهم الذات، وفرويد ونظرياته عن اللاوعى. ولدت السريالية رسمياً مع بيانها الأول في ١٩٢٤ حتى صارت حركة فكرية إبداعية وصار اسمها يشير إلى مرحلة تاريخية في هذا القرن - وسيقتصر كلامى على إحدى جوانب النشاط الإبداعى فيها (الفن التشكلى) حيث حديثاً عن العبقرية دالى - وتصل السريالية إلى أوج ازدهارها في معرض باريس ١٩٣٨ الذى اشترك فيه سبعون فناناً من أربع عشرة دولة، ثم معرض لندن الذى ظهر فيه دالى بملايس الغوص، كان آخر معرض رسمى للحركة فى باريس ١٩٤٧.

يقال أن دالى كان سريالياً بالفطرة قبل أن يصير عضواً رسمياً في جماعة السريالية، فعندما كان طالباً في كلية الفنون الجميلة في مدريد طلب الأستاذ من الدارسين تصوير عذراء قوطية فرسمها دالى كفتى ميزان وعندما سئل أجاب بأنه يراها هكذا. كان دالى متأثراً بالدراسة المستقبلية الإيطالية

وبالفنان "شيريكو وكارا" صاحب المدرسة الميتافيزيقية وقد كانت هذه المدرسة تؤكد على الحدس الداخلى عند الرسام واهتمامه بتصوير اللا مرئى، وكان يعتبر أن ملهيمه هم ملائون، سبينوزا، مونتان، فولتير، كانت، وتعتبر أن هذه الفترة كانت إعداداً جيداً وتمهيداً لدالى حتى يلتحم بحركة عصره (السريالية). تعرف دالى على بيكاسو وعلى ميرو وماكس ارنست فسرعان ما وجد طريقه، بل أصبح أوفر المبدعين والفارس المدلل والمحرك الفعلى للحركة، وقد أضاف ما سماه أسلوبه الخاص المتمثل فى (النقد المبنى على الهلوسة) وظهر وكأنه ينطق بلسان السريالية، ادعى الوعى الثقافى اللاعقلانى، والتداعى التأويلى النقدي، وحساسية الهلوسة، كما أن المعانى الخفية فى إبداعاته ثابته كما يقول من حالات جنون مؤقتة، وقد اعتبره السرياليون فى هذه الفترة من أعظم فنانهم، وقد تميزت أعمال دالى بيشجن المتناقضات داخل اللوحة والخيال الجامع وتناثر الرموز البنية والجسدية والسياسية وصور الحيوانات والحشرات والتكليف بين الجسد والحي وعندما رسم لوحة الفنان (فير



مير) والذي كان دائماً يبدى إعجابه به بلا تحفظ - قلب تقنيته بدقة - رسمه في هيئة شبح يمد ساقاً طويلة تتحول إلى منضدة . ونلاحظ في كل بيانات السريالية وإحاديثها أنه لم تكن هناك إشارة إلى التقنية، باستثناء الحديث عن الكتابة الآلية في النص الأبدي ، وهو ما إذا طبقناه على الفن التشكيلي سننجرف إلى التجريد ، وهما مذهبان متعارضان ، وقد حاول دالي تجسيد الحلم في لوحات فوئوغرافية يدوية في زمن الإبداع فيه يسير في خط معاكس لتطور الآلة في تصوير الواقع.

ويمكن أن نقسم حياة دالي إلى ثلاثة مراحل .
المرحلة الأولى : ١٩٠٤ إلى ١٩٢٨ الطفولة وانطباعاتها والدراسة في مدرسة الفنون بميريد وتعرفه على لوركا ، والتعرف على الفن الكلاسيكي ، ومبروره بالتعبيرية والميتافيزيقية والمستقبلية الإيطالية ، ثم طرده من مدرسة الفنون بسبب تصويجه بأن أسأذته تنقصهم الكفاءة للحكم على موهبته .

المرحلة الثانية: ١٩٢٨ إلى ١٩٤٧ التفاته بجالا ، التزامه بالبرنامج السريالي ، وسفره إلى الولايات المتحدة الأمريكية ، وفي هذه المرحلة أبدع دالي أعظم أعماله في وسط محاط بإعلام الفن والثقافة في هذا القرن ، وتعتبر هذه الفترة قمة تألق الحركة السريالية بشكل عام.

المرحلة الثالثة: ١٩٤٨ إلى ١٩٨٩ العودة إلى إسبانيا ، والإهتمام بالموروث الكلاسيكي في الفن والفلسفة الدينية ، وإنتاج أهم أعماله الجرافيكية

اسم نصف (سباني ونصف امريكي الذي ربما يشير إلى خطية دالي.
هذا الخلاف وهذا السلوك الدالي لم يؤثر في حقيقة فعليه وهي أن سلفادور دالي واحد من أعظم فناني عصره ، وعلامة مميزة للفن القرن العشرين ، ويبقى ١٢٠٠ عملاً تشكلياً لسلفادور دالي تتناثر في أنحاء العالم تشهد على عصر السريالية وتشهد على مكانته في الفن وموهبته التي تركت لنا كثيراً من الإبداعات في مختلف المجالات التشكيلية ، تصوير ، نحت ، جرافيك ، سينما ، ديكور ، أعمال مركبة ، وكتب ، ولكن يبقى سؤال هل دالي فعل كل ذلك بشعور ووعي كامل أم هي تداعيات اللاوعي؟ عموماً قال له فرويد قبيل وفاته (إن ما أراه طريقاً في شك ليس اللاشعور ، بل الشعور).

(كتاب دانتى ، لوحات دون كيشوت ، والتوراة) وجنوحه إلى تصوير الأعمال الدينية ، ثم وفاة جالا وعزله بعد ذلك.
ونعود إلى خلاف دالي مع السرياليين ونذع اتهام زملائه له بالتكلف في التقنية جانباً . ففي الفترة السابقة على الحرب العالمية الثانية ارتكب دالي عدة أفعال كان من شأنها أن تكون سبباً لفصله من جماعة السرياليين ، رسمه لهتلر وإرساله لهتلر بالتعبير عن إعجابه بما فعل ، وتصريحاته المؤيدة لهتلر ، ثم تصويجه للسفير الأسماني في فرنسا وقتها الذي شارك في التعسف الفاشي وله ضلع في مقتل الشاعر لوركا صديق دالي ، وتروج الأمر بمحاضرة القاهما "برتون" في نيسوهافن التي هاجم فيها دالي لأنه باع روحه بالمال ، وقد أطلق عليه (أفيدا بولر) أي الشره إلى الدولار وهو

بضع شعيرات زائطة

قصة

في التلمساني

العائم في تجويف رأسي.
رثبت افكاري بعد
الاغتسال وأعدت العدة
للرحيل. قبل أن أرتدى
آخر قطعة ملابس
أخرجتها خصيصا لهذه
المناسبة القيت نظرة على
مرآة الصوان. فاعجبني
تكون نهدي ومارست حب
جسدي. وضعت ثوبي
الناعم جانبا وقررت أن
أرتدى الجينز وسترة
بسيطة حال لونها.

أما هذا الجيل فأهدافه
معروفة. استهلاكية حتى
في الثقافة والعلم.
مبتذلة. لأنه يضع العالم
في كفة وأزمته الآنية في
كفة أخرى. يشهد التاريخ
أن أمة لم تنهض إلا في
ظل الشدائد. لكن
شدائد اليوم لا تعني هذا
الجيل إلا من بعيد. وعليه
فإننا نرجو الله وندعوه

شعري الأشعث ترسم على
صفحة الجريدة المبعثرة
عند أقدامي قمم أشجار
خرافية وغابات ثقيع في
ظلمة الخيال المتعب.
خطوط الجريدة الكبيرة
تبدو بدون «شوافتي»
كتلا من الوهم المتسوق.
نظرة أخرى على شعيرات
ساقى المتأنية. التي لا بد
من إلزائها في الغد.
تذكرني بموعده الغد
وبسلسلة أخرى من
الاتفاقات المنتظرة أيهما
يأتى أولا، الحاء أم الراء؟

بداب شديد قضيت
ساعة أو أقل في إزالة
الشعر الزائد والتحلل
بالصبر. اغتسلت. كان
عقلي كاسقفجة
اعتصرتها يد قوية منذ
ثوان. يفتح بطيئا
للوجود ويتخذ مكانه

هذا جيل يتأني. لا
يعرف من الأبجدية أيهما
يأتى أولا حرف الحاء أم
حرف الراء. هذا جيل
منكود. إن أردتم أسرد
عليكم أمثلة شتى من
الجهل والتشتت وفقدان
الهوية.

لاحظت أن لون ذراعي
أكثر دكنة من لون فخذي
حين اتكات إلى طرف
المقعد الخشبي العاري
نصفى الأسفل عار.
ونصفى الأعلى يتخفى.
ورأسي تملؤه أفكار
بالية. ليس كمثلي جيلنا
شيء. تناقض صارخ بين
لون الذراع والفخذ. ليس
كمثله شيء. نحن آلهة
ياكلها الخوام.

كانت بضع شعيرات في
أطرافى العارية تشع النور
الخافت القادم من مصدر
الضوء القريب. وظلال

ان يخلصنا من بلاء
التوكل والاعتماد على
أمجاد الماضي. حتى
يتسنى لنا أن ننهض من
كبوة الحاضر المظلم
ونتقدم صوب المستقبل
الموعود والله موفقنا.

في المطعم الأنيق كانت
سترتي دليلا على انحدار
القيم.
ترددت صديقتي الأنيقة
في تقديمي إلى خطيبها
الذي ضغط على يدي رغم
كل شيء ورحب بي كما
يليق برجل بلوماسي أن
يرحب. حتى بالنساء
«الحمر»

جلست، وكنت أنوي أن
أرحل سريعا، ولم يلبث
الخطيب أن ساعدني في
خلع سترتي، بابتسامة.
كانت البلوزة خفيفة بلا
أكمام. وهالني أن أرى
نراعي ملساوين فتذكرت
أنني قسمت بالواجب هذا
المساء ونزعت عنهما
صفقات المذكورة.
وضعتهما في ثقة زائدة
فوق المائدة. وكان يجب
ألا أفعل. تلعثمت قليلا
وأنا اطلب من الساقى
كوب ماء مثليج. ثم بادلت
الجميع ابتساما حين
تذكرت أننا جيل يتأثي.

إجابة على سؤال
الصديقة المستمعة أقول
إن شيمتنا نحن الفلاسفة
هي التشاؤم. لم يكن
هناك أكثر من ليبنتز
تساؤلا ولكن فلسفته
تتهاوى وسط ركام هائل
من الوعيد والتهديد. كما
هو الحال في الدين أو
الأخلاق أو العلوم
السياسية..... أو حتى
الجيولوجيا. فلم لانتظر
نظرة أكثر تمحيصا لكل
ما تمر به اليوم من
أحداث؟ ولناخذ مثلا على
ذلك أحداث العالم
الخارجي الذي لا يعلم عنه
جيلنا أكثر من عناوين
الصحف الرئيسية؟ إننا
معزولون. أقول لكم
معزولون ومحكوم علينا
بالفناء. الفناء الذي لا بد
أت مع انهيار القيم
والحضارات. إن جهلنا
بما يحدث أحد أسباب
عزلتنا. وجهلنا بماهيتنا
أحد أسباب تخبطنا.
اللهم أني قد بلغت اللهم
فاشهد.

اصطحبتني صديقتي
في سيارة الخطيب حتى
باب المنزل. قبلتها وودعته
بحركة خفيفة من الرأس.
نظرتهمما يرحلان، عند

السلم. كنت أعلم أنهمما
ذاهبان إلى المقطم. لازال
في الوقت المحسود
لعودتهما ساعة. صعدت
الدرج في هدوء خوفا
على رأسي من ألم
الصداع. وحلا لي صوت
احتكاك أقدامي بالرخام
العتيق. خلعت حذاءي
وامتصصت رطوبة
الحجر الأملس التي سرت
في جسدي حتى بلغت
أنفي. فانتشيت. لا بد
أنهما يتعانقان الآن في
السيارة المظلة على أنوار
القاهرة. جيل استهلاكي
حقا.

القيت بجسدي المنهك
على الفراش ورفعت
ساقى فوق حافتيه
فانحسر عنها الثوب.
وامتعضت. كانت بعض
شعيرات زائدة قد نبتت
من جسيدي أعلى الساق.
فكرت أن الجبينز الذي
أحتاج إليه كل خمسة
عشر يوما لازال هناك.
فوق المشجب منذ ارتديته
آخر مرة لأخفي ساقا
ملساء تذكرني بانوثتي.
قبل أن اكبر لنفسى موعدا
جديدا لإزالة الشعر الزائد
كنت قد استسلمت للنوم
المؤكد.

عروسة بلاد الشمس

قصة

عبد الفتاح عبد الرحمن الجمل

صوته بالسخط وهو يعلن عن ضيق ذات اليد بسبب الشح الذي أصاب الناس بجفاف العواطف، وحدة في السلوك. في ذلك، خرج عليه من غرفته مرتديا معطفا أبيض، تناول كفه بين قبضته، ضغط على شذقيه.. لم يكن يعرف أن أباه أصبح على دراية لا بأس بها بطب الأسنان.

صاح بعصية لم يعدها فيه من قبل: افتح فمك يا ولد.

سحب من فمه السن الكبيرة، وضعها بالقرب من يده في طبق.

نظر هو إليها بحسرة. اعتقد أنها السليمة. لكن الدكتور كان بلا شك يعرف أكثر من محافظ المدينة، فعندما علم من أمه أنه لبيث يعاني من ارتفاع درجة الحرارة طوال الليل، قام على الفور بخلع بالطو المصلحة عن جسده، وقبل أن يشمر أكمامه، نادى بصوت جهير على الجيران، ثم أمره بأن يفتح فمه. لعل من حضر لمشاهدة إجراء عملياته، ينبهرون من نظافة لسان الولد، ويتأكدون من أنه نضاً على الحال، وأن ملعماً من حرام لم يدخل إلى جوفه أبداً.. (أبداً.. أبداً).

- افتح - يا ابن الكلب - فمك .. افتح حتى يرى الجميع. فتح فمه أكثر من عشرة مرات .. امتلا

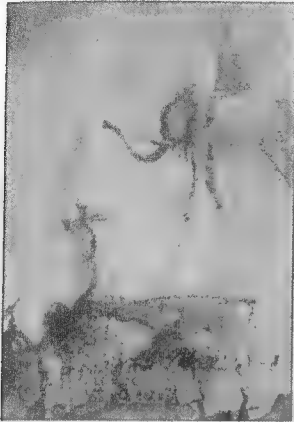
وقف أمام الباب تنتهب وجهه الحيرة .. أن صدره بالسؤال وهو يخط الرأس بالباب الموصد : ما معنى أن يرى كل يوم أباه مرتدياً ملابس عمال السكك الحديدية ؟ ما معنى أن يراه ماشياً في الشارع بشكل يثير الدهشة والإعجاب حيث غدت البيوت التي تقع على جانبي الطريق - بالنسبة لقامته - قزميه.

ما معنى أن...

عندما سحب الغطاء على جسده، اكتشف سرّاً جديداً دفعه للنظر بمزيد من الاحترام إلى أبيه، فقد كان من بصورتهم دكاكين البقالة وأصصاب الورش الصغيرة، ينفسون عليه بسبب حذقه معظم الأعمال اليدوية.

وكان اقربائه يغبطونه ويتمنى كل واحد منهم أن يكون له أبا مثل أبيه. جيد رتق الثياب وأخذية أخوته ومعالجتها وضبط وإصلاح الساعات التي تقدم وتؤخر - للناس - مجاًناً، فقد ثبت أنه حصاد ماهر، إذ قام بصنع إشارات عربات الكارو، وصهوات الجياد.

لم يكن ثمة عيب يعكر صفو حياته، وثريد سحنه بسببه إلا حين يختنق



الصحن الأبيض بقصع صغيرة من
العظام ، وكانت كماشة المسامير لا تزال
تخبط في سقف الحلق، فادمت لثته ،
وتطابت أعمدة السرير حتى غاب عقله
وتاه في شظايا الألم والصراخ:
- هذه سن لبن الطفولة.

صاح الدكتور فرحا وهو يدعك قفا
الولد بكفيه حتى يخفف عنه الألم ، ثم
أضاف:

- ولا يهملك يا ولد .. ستطلع لك بدلا
عنها سنة من اللؤلؤ.

كان في نية الولد أن ينام مبكرا حتى
يقوم بعد الفجر ليشاهد الشمس ،
ويطوح بسنه في وجهها، والأطفال
يرددون خلفه:

يا شمس يا شموسه.. خذى سنة
الحمار وهاتى سنة العروسة.

لا بد أن الشمس ستضحك في وجهه ..
لن تعبس أبدا ، أبدا .. كن تكون مثل
أمه وهى تضعه فوق السرير.. مهما
حاولت موازنة ملامحها ، فقد رأى ما
كانت تدره في نفسها .. (يمكن أن يكون
للبنج أثره على تصرفات الولد؟.. إذ ما
معنى أن يلج عليها - بعد أن خلع السن
المسوسة - حتى يسافروا إلى المكان
الذي تخرج الشمس منه؟)

طبعاً - يا حبيبى - سنسافر
كلنا في العيد.

لم تقب باى وعد أخذته عن نفسها ،
فقيل أى عيد كانت تقول في العيد ، وبعد
كل عيد ، تقول في العيد.. إنها تضحك
عليه . ربما لأنها غير مهمة - مثله -
بنداء ، صفارات القطارات التى تمرق
بالقرب من شبابيك بيوتهم .. إن شيئا ما
لا يعرفه كانت تعاني بسببه...

سنسافر .. يا حبيبى...

أدار رأسه فوق المخدة .. رأى تحت
الغطاء أنفاق السكك الحديدية.. اعتبرته
هزة من السرور .. خرجت جميع قطارات
السكك الحديدية من جانب فيها ، ويدخل
بعضها في فوهات أنفاق مظلمة
ومشحونة بالهدير والجلبة، ثم اتسعت
حديقته حيث رأى بوضوح كيف دارت
العجلات، وكيف هربت قعقععاتها
عظامه؟

كان ثمة قطارات كثيرة تلقف بجوار
أرصعة المحطة ، وتحت صفاراتها على
الاستعداد للرحلة، بينما لبثت القضبان
تعدو فوق الفلنكات ، حتى تضاءت
المسافات بينه وبين أشجار العصافير،
فما كان منه إلا أن راح يرفس الغطاء عن
جسده في غضب.

البشارة

قصة

وهبه عبد السند وهبه

على محبتك فأراه يقبض
بما فيه ولكن اللسان عاجز
فلا تلوميني إن شطت
الروح أو أسرفت فمغفورة
له الخطايا من أحب كثيراً .
ألج في محراب وجودك
النوراني فتتهك الأستار
وتكشف الأسرار ويشف
الجسد وتهيم الروح في
تسبيحات الوجدان . أقترب
منك حتى أكون قاب قوسين
أو أدنى فتدحل أنفاسك
الدافئة في كينونتي برداً أو
سلاماً وعند لحظة الوصال
تتلاشى الأنوار وتباع يدنا
المسافات اللانهائية وتظل
أنت أنت وأظل أنا أنا . فلما
سكت اللسان ندت عنها
ابتسامة أضاعت مابين
المشرق والمغرب وقالت
أبشر بقرب الوصل .

« ماذا تفعلان به ؟ » . قال :
نظهره من العشق » . قلت :
لا « ردوه علي » . قال : لن
تستطيع عليه صبرا » . قلت
: « الصبر أول مراتب
الوصل » . قال : « لا طاقة
لك بمكائده » . قلت :
« قدرى أن أكايده إلى الرمي
الأخير » . قال : « عما
قريب ستهلك » . قلت :
« أطيب الأشياء في الهلاك ما
كان في حكم الهوى فكيف
يخاف من الهلاك من كان
أحب الأشياء إليه الهلاك » .
فلما ضاقا بي ذرعاً قال
أحدهما : « صاحب البلاء
في الهوى مسلوب التميز »
.. ووضعاً قلبي بين يدي
وعرجاً إلى السماء . أدنيت
القلب مني فأريتها متربعة
على عرشه متدثرة بخمار
من نور فانطلق اللسان يرتل
« يا مريم أصبح القلب وقفاً

ابتليت بداء العشق . ومن
كان حظه في الهوى مثلى
فتومه خاطف وعقله شارد
وجسمه ناهل والأسى
والحزن ملا زمان له .
فلما كانت ليلة آنست
فيها ليلة القدر بعلا ماتها
وأمارتها خرجت إلى الخلاء
داعياً راجياً عل الله
يستجيب فيرفع عني هذا
الداء العضال المتمكن من
القلب حتى . كاد أن يفتك به
فلما انتهت من الدعاء إذ
بغمامة تنهادى إلى السماء
ولفتني حتى كادت تواريني
عن هذا الخلاء الفسيع .
وما هي إلا لحظات حتى
انقضت عن ملكين تسد
أجنحتهما مابين المشرق
والمغرب فأخذاًني
وأضجعاني وخلعا عني
ردائي وشقاً صدري
وأخرجاً قلبي فسألتهما

قصائد قطيرة

مريد البرغوثي

شعر

السلسال

من يرسمها تحمل مولودا
لم يفطم بعد
وباليمينى ترم ٢ الأكرامن
يرسم لفتتها
ثنية ركبته
ميل الكتفين وخط الثوب
المشدود تماما
تحت الإبط ، وتلوحة
قبضتها ،
وسقوط المنديل العالى عن
غرتها
من يرسم فى زاوية
الساحة ،
تحت دخان الغاز الأبيض
صوت جدلتها السوداء
وصوت الرعب المجدول
بشهوتها للعيش
من يرسم عينيها وحديد
الجيش
من يرسم فوضاها
وهى ترتب فوضى
حكمتها
من يرسم اطلاق النار

على الأعلام المرفوعة فى
الأركان
ومن يرسم بين الأعلام
المرفوعة
جبهتها

من يرسم ترتحة يياقتها
من يرسم تطريز الثوب
العربى على قامتها
مغبرا ، وخصيبا ،
واموميا
يتراكم فى الساحات!
من يرسم حبات العرق
ويخط الدم
التقيا عند النحر
تماما

تحت السلسال الذهبى ،
المشغول على شكل: خريطة

السيد

عندما لم يعد سيدى
خفت ألا يعود
كنت هيات إبريق مائى

ورطبت ترتبة
ثم غطيته بالورود
ثم نمنا ، كعادتنا كل ليل ،
غفا وحده تحت قوس
التراب
ونمت وعيني على اسمه
فوق نقش الرخام
أنا حارس القبر
وهو الشهيد

صحوت على هزة الزهر
إذ قام من قبره واختفى
وانتظرت ، كائى انتظرت
ملاقاته طول عام
وعاد كأخر عهدى
بأوصافه

قال: لم أحتمل صوت
صمتى
فشأملت موتى ، وقال:
عبرت حدود العمومة
حدأ ، فحدأ وقال:
كشفت جروحي ، ورعشة

روحي
أهن مناكبهم كى يكونوا ،
وقال:
فلم يعرفونى ، ولم



ينجدونى ، ولم يسمعونى /
و.. نام.

وهيات إبريق مائى
ورطبت تربته
ثم غطيته بالورود
قلتُ نومته هذه آخر النوم
هذا ختام الختام

ولكنه عاد فاجانى من
جديد

صحوت على هزة الزهر
شاهدته حين قام
يلم الحجارة فى حجرو
ومشى، سيداً ، للامام.

العارية

لست عارية
أنت مغطاة بالعصافير
مكسوة بحريز خصالك
وهمومك الطويلة.

لست عارية
أنت محاطة برنين
إصفائى إلى نواياك.
الحنان الناعم شال على
كتفك
ولهفتى عليك ، مناديل.

لست عارية
أنت مغطاة بفرج يتهيا
للقفز ، كلاعب الزانة
مغمورة بالنداءات
والتهاليل

وقلق اللحظة الحاسمة.

لست عارية
أنت محاطة بهدايا يتم
إعدادها من أجلك
فى مخمل أرجوانى دافئ
لـ رعدة وجلال
غضبك غيم ممتلئ ، عن
آخره ، بالكهرباء
عزيمتك حقول من القنب
وحزنك الغريب ،
هادئ ، كفض نعناع على
الساتان.
لست عارية
أنت محمية بذاكرة كدرج
عتيق

نقشت عليه الكوارث
والمسرات
واليقين الذى يلمع.
لست عارية
أنت مكلفة بما تريد
محاطة بدائرة من الثور،
وجبينك لا يميل
إلا لكي تسمو إليه
قبله الحبيب الذى يشب ،
جاهداً ، على قدميه
لست عارية
أنت مكسوة بصوف
العشق
لا تبلى.. ولا يبلى.

قصائد

محمد الشحات

شعر

اكتشاف

حين أصبحو على مهل
وأخرج
من ثوب نومي
وأغسل وجهي
وأمضى على عجل
فانظر في آخر الليل
نفسى
وقد انهكتنى.

وحشة

المسافة في أول الليل
موحشة
وفي آخر الليل موجعة
وفي نقطة البدء
تسقط ما بين شيئين
كنت أحملنى
خلف وجهي
تنام السنون
فأرحل
تسقط بعض خطوطى.

تلك التى تتمايل فى رثى
وترمح مسرعة فى ربوعى
وترقص حين يراقصنى
الشوق
كنت أكاشفها
ساعة حين أدركنى
وهجها
والخيول تلملم أصواتها
نازلتنى الهواجر
غادرنى فى العراء غبار
الخيول

خوف

أرتدى حلة
وأطالع وجهي
على صفحة الماء
تعلو به حمرة
خفت أن تتساقط
من رسمه
فأغلقت عيني
على صورتي

انتصاف

النهار انتصف
وبعض شمارى التى
أينعت سقطت
قبل أن تقتطف
فرحت ألام أشلاء نفسى
وأمضى بها
قبل أن أختطف
النهار انتصف

رجفة

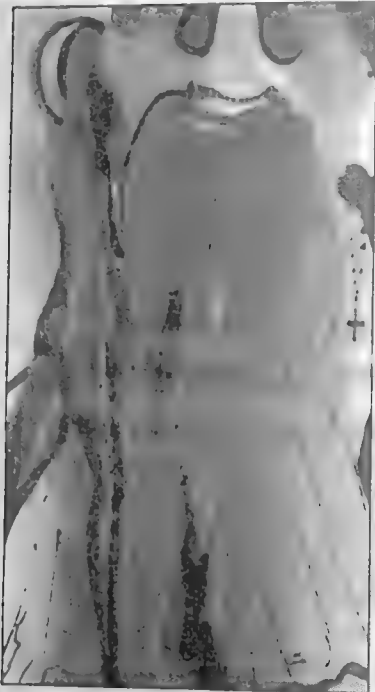
حين توحشات
وأصبغت الماء على
ووقفت أصلى الفجر
انتابت قلبي رجفة خوف
حين رأيت الشيطان
الأبيض والأحمر

مفارقة

أحب الخيول إلى

١٣٨

138



أيقونه

وتغيرت لغة اشتهاى
كل شيد صار ضيذاً

الشهد مر
والبراءة لم تعد
تحبو على وجه الطفولة
لم يعد يحلو لحلمى
أن يداعبنى
وأن يأتى ويمرّق
ثم يأتى خلسةً
لينام فى أيقونتى.

امتلاك

يجلس الليل مبتهجاً
بامتداد ستائره
ويحاول خيط النهار
المراوغ
أن يرتدى وجهه
قبلة حطها الصبح فى
لغتى
قلتها
والطيور تناوش أفرأخها
فرحت الممنى
قسيل أن يرحل الليل
ويجلس

مبتهجاً بامتداد ستائره

وطن

وطن لا نفكره
إلا حين تضيع ملامحنا
لكنة السنّا
أو حين يمر السمس
ويسالنا؟

من أين؟
ومن أى بلاد الله نبت
وحملتم أسماء نعرفكم
حين تداولها الألسن

الفاحة للنيل

رمضان عبد العليم

شعر

وحدك غنى ، ممدود ف
الشرف
دراك بئى ، وجسك
سقف

يا الى انت دايماً هنا..
دايماً مَدَف
أَمْشَى آلف

تجمعنى طين ودم وشَقَف
ورافضنى أكف
عن الحلم والموت
ومكرهنى ف الجبروت
وطارحنى فتى قليل عيبة
فارس ، نزفاه القيود
والطبيه

أطق كعبه الغله
أدق أثبت الله

أشوق الطرق للغير..
هنا نفسى ولبعيد

السير...

يا نيل.....

واحلامك ما هيش سيبه
لما ساعات بتدسها الهيبه
وتشرب مرار الحدث
اوواك م الحبل
الحبل منفعتة الوحيده

بيكتف العايشين جثث
بتلعب السيجة ف الخيمه
قاوعاك تهج
الفاس إن فج
النور بيوج
ف القاهره وطيبه
أو العكس
من ضلعه لضلعه فين
ندس

إن تمشى...
نخلنا يمشى من غير ما
تحس
يتحش الضل المخلوق م
الشمس
والقه المنفوضه احلام ف
القدس
إيه يغسلها
لما تسلمها

تحت القمارى اتصور عنى واحبك موت يا لقلب الرايق عذب القلب الاديق حُب إن عذبنا عمره ما عزمنا للموت الصايح الحب الزمنا نضحك كثير لكن نقاوح فاوعاك تيزخنا نشرب م المالح ولا نحيا يتهد القلب الشغال العمال يعيا بالموت الاديم أنا عارف عبّد إلا إنك عبد الاديم لا ليك تتمد ولا ليك ترتد وإن بايت مقهور كيف تصبح مجرور وأنت الساحب يد الغد يا نيل ، توضيني أسجد ترضييني أصمد وامتى الوفا يكبر يوصل منك لكتفك ند للسما يا نيل زى النبى ونجعى الوكى وأنا الصحابى الجليل الفاحة ليك يا نيل إن تزدرع وإن تقلع وإن تشفق ف الريق وإن توسع بالضيق	الدير صلى وانده البطل اللى ناصرني والعن الخوف اللى حاصرني الخوف كسرني والسيف أمير يا نيل.. كل الرحيل باطل ساعة الصلا علينى فوق ع اليبلا أنفخ حمامى يطير يا نيل ، اوعاك من عملى زى جملى ح تبرك وأفرك عينك ف الستكه بركة الدم أوسع من أى خطوه بركة الدم بلوه والتوهه دنيا وسيعه وكم فطية ، كم بعيدة جوايا يا سكة الطعنه أنا المارد على موتى زمان فطرت قلبى الجعان.. ع السم ويرغيه يا نيل ، أنا من بلاد الفقر واللمبه الفتيل من بلاد القتيل ع غلظه النسمة صهد.. والبعد إن لم يكون الموت عمره ما بكانا مره ورينى مره مين استشهد ف لحظة موت مضطره ---- على صفحة وشك وشى	بالشربه العذبه وبفلاح العربيه وبغليل جاع بأييد ممدودة ف القاع بتشاور مين باع ومين متامر يا نيل ولاتك حرسى حافظ آية الكرسي يا ما الشيطان بيقوم وأنت ما تعرفش النوم كالأب الصابر مش زى سفيه بيسافر ويتاجر ف الممنوع يا اللى انت وجيه عنوان ما لهوش فى التيه ولاف التركيع اوعاك م العار دمى النار متربى والنار إن ساب دربى يتفشى يتفش كتاريخنا العربى فاوعاك تمشى... حتى إن جاك الحبل ييمشى ف الصحرا وحوش وتحت الورد المفروش دمى المنهوش ما بردش من راس الحسين لراس العش النار غلاب ، لكن ما قدرش ف خليك هنا .. ف الجامع وخليك ف
---	---	---

وإن تدي
وإن نخله بتحني
جرفك بيهيل
يا نيل...
واوعاك م الجبل التيل
إن جرك
ح تجر وراك الخيل
وجدودي وجروني
ونجوي
من قبل السيل
راح تقطع فيا الحيل
والكيل ح يفيض
تزرع للقتله وتضع
وتبيض
يا نيل من امتي حبوك
الببيض
من امتي بتولي
اوعاك من غدري
واقطع يدي إن خطيتك
م الباب الشرقي
عديتك على عطشي
نحيتك وطيت تميل
خليك نادر
إن تتحاصر تحني الطول
حتى إن بايت مغلول
حتى إن قلبك مخذول
خليك أسمي
أنا عارف...
النسر المبلول أعمى
والصقر الرسمة
مين فين ح يفر
إن يسرقوا منا البر
ح تشوفها علامه النصر
مقلوبه

أعرف إنك ف الأرض
المنهوبه
وإنك ماشي بلاك
وإن هيا فلسطين
كان رحت معاك
يا اللي انت واهينا
أو احنا وهيناك
إحنا لبسناك كسوه
مصينا الحصوه عرفناك
من طيبه القلب
ومن خجل النسوه
ف القسوه
م الحلم المزنوق
ف قيود الفرسه
من امس السم
ومن بكره الروعه
فاوعاك تسعني..
تحشرنا ف ترعه وترعي
دياب
لساه الباب موروب
وغقاب الشمعه بيدوب
ليدوب خطوه...
إن دمك طاب
دخان الصنعه إن ساب
مش ح اقدر أكج
الأمم المتحدة تفح ،
تسمك
الأمم المقهاش أمك
يا نيل...
اوعى رقيتك
جبل الليل فتاك
وكفاية فتاك
واتعلم.. أصرخ
يا جبل...

إيد مين فلاتك
عاقدك في الخير
شاداك للبير
عاملاك علم على روس
قتلاك
واوعاك بالزيف تتبل
وتغني الجبل
مخلاك يا جبل محلاك
ولا روح حلاك
ف ليل حلاك
مين اللي حلاك بالعسل
وانت يا نيل اللي غسل
عار الهلاك
وانت ملاك
إن احزانك في يوم قلت
إن قدمك زلت
محال تقلت تبقي بوشين
تغسل رجلين البحر الميت
القلب الميت بور
اوعاك تقوم بالدور
تضم الشط على الشط
تطلع جبل الطور وتنط
وانت العالي .. العالي
انت كبير ع الشرط
ونصير جروحي اللي
اتلمت
بتشوفك على فين
وإن هيا فلسطين
كنت امشي معاك متغمي
الفاحه لدمي يحميك
الفاحه لربي يخليك
الفاحه ليك يا نيل.

شلال

شعر

أشرف العبد

قعيداً كأنك الحزن

كأنك الانزواء

كأنك الموت المخبأ فى التواييت
القديمة

يخاصمك الصهيل

فلا يجتئيك البحر

ولا تخصك الرمال بالمداعبة

تحقق فى مرايا التماوج

فتبصر قاع المصيبة

تراقب الريح الذى كنته

فتهوى

تجاوز الصمت الذى صرته

فلا يرتد صدى

(وكنت بين البرارى إلهاً وحيداً

وكان اتساع الجقول خطاك

وكان اصطخاب الموج زفرتك الملولة

وغضبتك المطر)

عبوساً كالعاشقين ساعة الخصام

يحا صرك التساؤل

تطن حولك الهوام

ويدميك التعب

ظماً كأن النار تسكن فى ثناياك

الحطب

(وكان النهر يركض فى حوافرك

الندية

يسابق المدى

وكنت تبيج من شعاع الشمس

أقماراً وأودية وزهراً

تشكل الزبد المراوغ جنة

وتفتح المواسم)

لك أن تغمض الآن اشتعالك

أن تبدأ استكانتك الوحيدة

وتحلم بالصهيل.

جدلية التنافر والتضاد

هاجس الحاجة الداخلية يحركني ويفعلي للرسم والتلوين ، من خلال الخطوط والألوان أقصع عن حميمية دواخلي لانعكاسات العالم الخارجي على عالمي الداخلي ، فتنبول تلك الشحنات الحسية والنفسية في قالب تشكيلي ، اعالج انواتي ومفرداتي بالأسلوب الذي يكشف عن كنه اعماقي ، واكتشف قدراتي في سبر غور المواد التي اتعامل معها ، متمردا على "القولبة" أو التكرار الممل رغم أن البعض يطلق عليه "الأسلوب" أرفض القوالب الجاهزة ، لأنها تحد من قدراتي ومن مخيلتي ، فلكل معرض أهم باعداده يكون له وجود خاص به رغم أنه امتداد لما قبله ، فلكل فترة زمنية شحنة داخلية تختلج عما سبقها نتيجة علاقة جدلية لما يحدث في العالم الخارجي ، بالإضافة لرغبتني باكتشاف قدراتي التشكيلية التي لم تظهر بعد .

إذا أريت أن أوصف اعمالى التشكيلية الأخيرة فأقول "التنافر والتضاد" فهناك مجموعة أعمال باللونين الأسود والأبيض وبالطبع الرمادي المتدرج والنصف الآخر من لوحاتي ملون وكلها بالوان الكلاسيك على القماش ، واللصقة العامة تجمع المجموعتين ، لنجد بأن اللوحة تشمل على عدة أمور ، فترى التجريدية التعبيرية تتناغم مع التشخيصية والخط الهندسي الحاد يتجاور مع ضربة فرشاة حرة ، فهذا التنافر والتضاد في داخل بوتقة واحدة متناغمة ، لا تتعرك بالنشاز بل تكمل بعضها البعض في تكوين يضبط تلك التناغمات فلها خصوصية التعبير ، غير متصنعة في تجاوزها فكل جزء في اللوحة يأخذ الدور الذي أسند إليه سواء اكان رئيسيا أم ثانويا ، فالهم أن يكون العمل منسجما كليا دون تقصيلات غير ضرورية أحاول أن أقدم اللوحة التي تعيش الحاضر الزمني ولكل لوحة كيان يجعلها تحاور المشاهد المتلقي دون أن أطلق عليها اسم يأسرها في حدود معنى ضيق ، امزج بين تجربتي الحياتية وبراعة اللوحة التي تنقل مناخات نفسية ، فتكون اللوحة ناجحة إذا استطاعت نبش لحظتها المشابهة في دواخلي المتلقي .

فرغم تعايشي مع العالم الخارجي بواقعيته التي تزخم بالتطورات الصناعية والأزمات الاقتصادية والسياسية المتسارعة التي تخلق بلبلة عند الإنسان ، فانجو بنفسى من الغرق في ذلك كله بالعلاج الفني الإنساني ، لكى اهذب عالمي الداخلي بعد أن اهضم ما أريد من العالم الخارجي من فنون الإبداع الأبي والفني ، فإنها عملية جدلية تتأثر وتؤثر فمن دراستي الجامعية لتاريخ الحضارات وتتبعت الحضارة الإنسانية ، من رسومه على جدران الكهف إلى زمننا الحاضر والرسم من خلال برامج الحاسوب جعلتني أطلع على زخم المعلومات التي لها تأثير إيجابي على خلفيتي الحضارية ، ومن خلال دراستي للفنون وجدت أن الأكاديمية ضرورة هامة لبناء هيكلي الرسم ، فبعد أن عاركت الحياة واكتشفت قدراتي وجدت خصوصيتي التشكيلية ، فالعمر الزمني للخبرات ينمى النضوج الإنساني والتشكيلي ، خطان متوازيان يحفران طريقا له عمق التجربة الإنسانية والتشكيلية فمن اعمالى الأخيرة أقدم تشخيصية همومي المشحونة بالعواطف في تشكيل فني بعيد عن "إنتاج" اللوحة التشكيلية "التسويقية" ، بالنسبة لى أرفض أن انتج فنا تشكيليا لإرضاء "ما يطلبه المشاهدون" ، بل ادعو المتلقي لبشاركني همى النفسى ، كما هو الحال في هموم الأبناء ومنهم الشعراء بشكل متميز ، ومنى خلال نتاجي الأخير تجد معاصرتي ، وبالطبع فلها خصوصية الامتداد لما سبقني من حضور حضارى للذى انتمى إليه فتجد بعض الرموز من الإرث الحضارى العربى دون قصيدة حشره بتصنع ، إنما يتناغم في مناخ يقتضي وجوده بتأثير الحنين إلى تكريات الأبناء والأجداد وبعباطة وحس داخلي يفرض نفسه في مناخات وقضاضات حميمة ألونها بالأبيض والأسود فلها قيمة درامية ولها معناها في ذاكرة المتلقي وجبت اللون ، احبذ أن أعزف لحنا لونيأ يجد طريقة إلى عين وأذن المشاهد

عبدان الشريف



دعوة للتبرع بجوائز مؤسستة عبد العزيز محمد الباطين للإبداع الشعري

أري التقدم

شروط التقدم للجوائز:

- 1 - أن يكون الإنتاج باللغة العربية الفصحى.
- 2 - يرسل المتقدم لجائزة الإبداع في مجال الشعر كامل إنتاجه الشعري، على أن لا يكون قد مضى على أحدث دواوينه الشعرية أكثر من عشر سنوات تنتهي في 1995/10/31.
- 3 - على المتقدم لجائزة الإبداع في مجال نقد الشعر إرسال أهم مؤلفاته في هذا المجال، على أن لا يكون قد مضى على صدور أحدثها أكثر من عشر سنوات تنتهي في 1995/10/31.
- 4 - لا يجوز للمشاركة في جائزة أفضل ديوان شعر التقدم بأكثر من ديوان واحد.
- 5 - لا يجوز للمشاركة في جائزة أفضل قصيدة، التقدم بأكثر من قصيدة واحدة، على أن تكون منشورة، وترسل كما نشرت أو صورة واضحة عنها.
- 6 - لا يجوز الاشتراك في أكثر من فرع من فروع الجائزة.

التحكيم:

يتم عرض الإنتاج المقدم لجوائز المؤسسة على لجان تحكيم من المتخصصين في مجال الشعر والدراسات النقدية، وقرارات اللجان بعد اعتمادها من مجلس الأمناء نهائية غير قابلة للتقاضي.

1 - جائزة الإبداع في مجال الشعر:

وقبمتها أربعون ألف دولار، وتمنح لواحد من الشعراء العرب الذين أسهموا بإبداعهم في إثراء حركة الشعر العربي من خلال عطاء شعري متميز.

2 - جائزة الإبداع في مجال نقد الشعر:

وقبمتها أربعون ألف دولار تمنح - لحمل الأعمال - لواحد من نقاد الشعر ودارسيه ممن بذلوا جهوداً متميزة في تحليل النصوص الشعرية وتفسيرها أو دراسة ظاهرة فنية محددة وفق منهج تحليلي يقوم على أسس علمية موضوعية، وأن تكون دراساته مبتكرة وذات قيمة فنية عالية تضفي جديداً للدراسات النقدية في مجال الشعر.

3 - جائزة أفضل ديوان شعر:

وقبمتها عشرون ألف دولار وتمنح لصاحب أفضل ديوان شعر صدر خلال خمس سنوات تنتهي في 1995/10/31.

4 - جائزة أفضل قصيدة:

وقبمتها عشرة آلاف دولار وتمنح لصاحب أفضل قصيدة منشورة في إحدى المجلات الأدبية أو الصحف أو الدواوين الشعرية خلال عامي 1995/1994.

شروط عامة

- 1 - يرسل المتقدم بيانات: اسم الشهرة، الاسم الكامل كما جاء في وثيقة السفر، العنوان، رقم الهاتف، سيرته الذاتية، وشيئاً بإنتاجه الإبداعي، مع ثلاث صور فوتوغرافية حديثة قياس 10 سم × 15 سم.
- 2 - يرسل المتقدم لأي فرع من فروع الجائزة خمس نسخ من إنتاجه المقدم به.
- 3 - آخر موعد للاشتراك 1995/10/31، وإقليم أي اشتراك بعد هذا التاريخ.
- 4 - يحق للمؤسسة إعادة نشر النصوص الفائزة ومختارات من إنتاج الفائزين.
- 5 - لا تنظم المؤسسة بإعادة الإنتاج المقدم للحصول على جوائز المؤسسة سواء كان المتقدم أو لم يبلغوا.
- 6 - تعلن النتائج في النصف الثاني من عام 1996، وتوزع الجوائز في حفل عام يقام في شهر أكتوبر من نفس العام.

المراسلات

ترسل طلبات التقدم والترشيح لجوائز المؤسسة باسم السيد أمين عام المؤسسة وذلك على أحد العنوانين التاليين:

القاهرة: ص ب 509 النقي 12311 الجيزة: ج.م.ع. هاتف 3027335 - ص ب 182572 عمان الوسط - الأردن - هاتف 885798
لوس أنجلوس: ص ب 107 تونس 1015 - هاتف 580707 - الكويت: ص ب 599 الصفاة 13006 الكويت - هاتف 2430514



Bibliothek Alexandria



0532156